STORIA DELL' ARTE

COL MEZZO DEI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO

FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI

DI

G. B. L. G. SEROUX D' AGINCOURT

VOL. III.

SCULTURA — TESTO

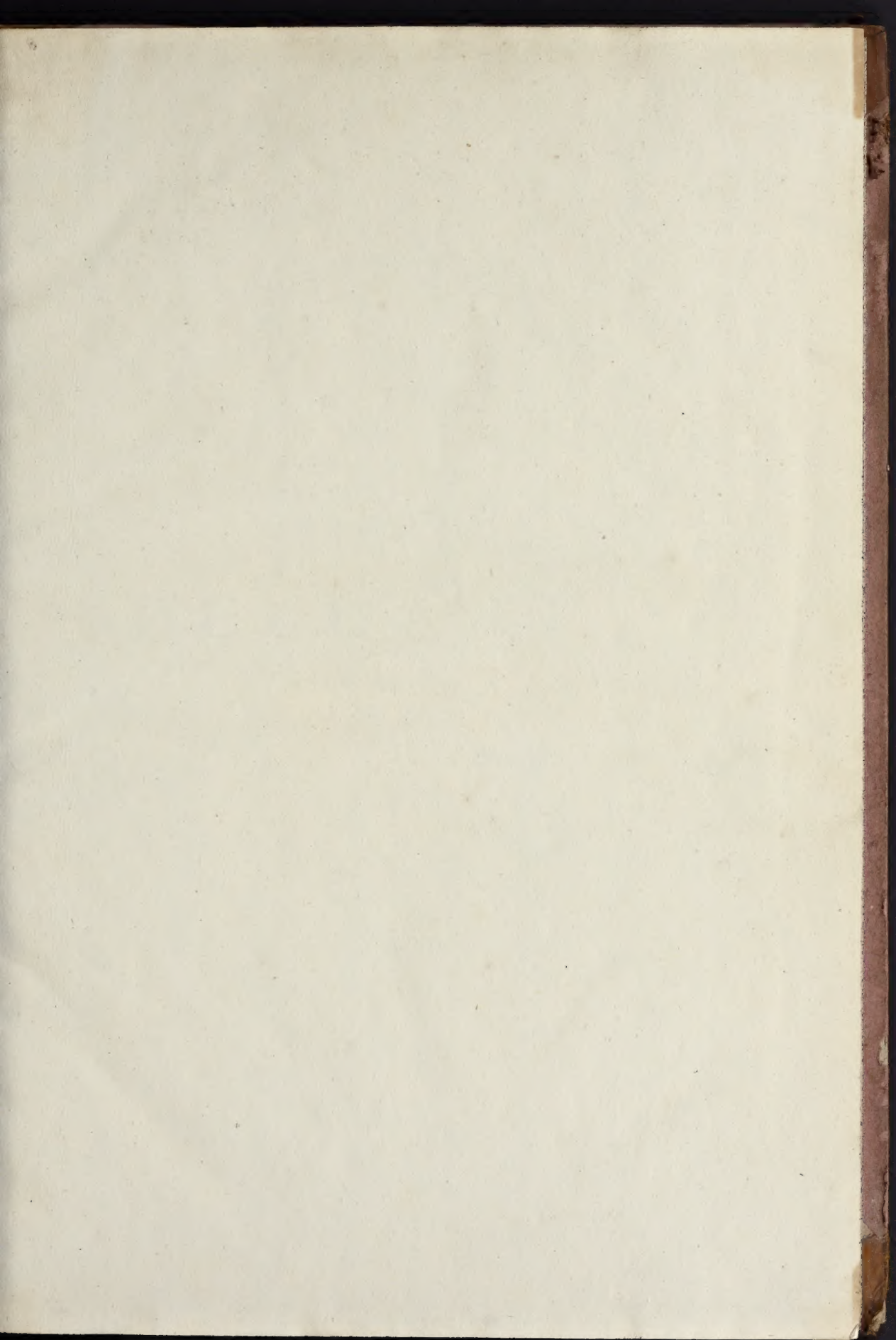
Fascicolo 7 *Distribuzione* 39

Classe terza

MILANO,

PRESSO RANIERI FANFANI

TIPOGRAFO, CALCOGRAFO E NEGOZIANTE DI STAMPE

nella Contrada de' Borsinari al num. 1027.

STORIA
DELL'ARTE

STORIA DELL'ARTE

COL MEZZO DEI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO
FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI

DI

G. B. L. G. SEROUX
D' AGINCOURT

CON AGGIUNTE ITALIANE

VOL. III.

SCULTURA – TESTO

MILANO
PER RANIERI FANFANI
MDCCCXXVII.

STORIA DELL'ARTE

COL MEZZO DEI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO

FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI

SCULTURA

INTRODUZIONE

Se Winckelmann, per comporre la sua Storia delle Arti del disegno presso gli antichi, ha preso i suoi materiali quasi esclusivamente dalle produzioni della Scultura, egli è perchè la rarità e la cattiva conservazione dei monumenti della Pittura, che giunsero sino a noi, non gli offrivano bastevoli soccorsi: mentre che le opere degli antichi Scultori, più numerose ed assai meglio conservate, essendo di materia più durevole, gli permisero di considerar l'Arte nelle sue parti essenziali e lo condussero a fissarne conseguentemente la teoria generale. Sentì egli fortemente che i principj su cui è basata questa teoria, si possono applicare tanto alla Pittura che alla Scultura; che tali principj hanno presso a poco la medesima influenza sulle produzioni di queste due Arti e che lo scopo cui deve principalmente mirare lo storico dell'Arte è quello di ben determinare il carattere di questa influenza presso i varj popoli e nelle differenti epoche.

Nello scorrere la storia dei tempi della decadenza, alcune circostanze totalmente contrarie, mi obbligarono di dare alle produzioni della Scultura minor estensione e minor importanza che a quelle della Pittura. Di queste ultime, sebbene meno durevoli, ne è restato un numero assai maggiore:

meno preziose per la materia impiegatavi, meno dispendiose per i processi che le producono e più modeste, per così dire, nella maggior parte degli usi ai quali sono esse consacrate, dovevano nei secoli della decadenza allettare più generalmente, e quindi più facilmente moltiplicarsi anche per mano dell'ignoranza. Notisi d'altronde che le opere di Pittura si dividono in varie specie, le quali sembrano riprodurla ai nostri occhi sotto altrettanti aspetti differenti; e ripetendo esse così in molte maniere lo spettacolo dell'Arte, nell'epoca di cui parliamo, ci offrono nello stesso tempo una storia più completa e più precisa di quella della Scultura. Questa invece, nei tempi della sua decadenza, non produsse che statue rozze ed anche informi o insipidi bassirilievi in legno o in pietra comune; grossolane rappresentazioni, sia di personaggi che di fatti, non difese contro l'ingiuria de' tempi, nè rispettate dalla mano distruggitrice degli uomini, eccettuate soltanto alcune statue o qualche busto di Santo e pochi reliquiarj di sovente lavorati a cesello, che la pietà destinava in servizio o per abbellimento delle chiese. Per tal motivo io non ho potuto, come si vedrà in seguito, trattare della Scultura che dietro una serie di monumenti assai inferiore a quella delle altre due Arti. Devo altresì rendere avvisati i miei lettori che tali monumenti non servono in certa qual maniera che a confermare con nuovi esempj ciò che relativamente alla Storia dell'Arte del disegno, durante la sua decadenza, ci hanno già insegnato le produzioni più importanti dell'Architettura e della Pittura.

All'oggetto di spandere maggior luce e di eccitare maggior interesse sopra l'argomento che siamo per trattare, e sopra tutto ciò che diremo in seguito, ho creduto che non sarebbe inutil cosa il risalire brevemente verso i tempi e verso i popoli che hanno veduto nascere la bell'Arte della Scultura e che tanto hanno contribuito ai di lei progressi, e che la portarono finalmente a quel sommo grado di perfezione, cui era giunta prima del suo decadimento. Ciò è quanto mi propongo di fare in questa introduzione: ma siccome io non ho la presunzione di credermi capace di poter aggiungere qualche cosa alla magnifica Storia dataci da Winckelmann; così io mi accontenterò, sempre colla scorta del sullodato autore, di qui brevemente dare qualche notizia intorno alla Storia della Scultura presso gli antichi popoli. Questa Storia però avrà principio, il più delle volte, da quel punto soltanto in cui l'Arte incominciava ad essere diretta verso la sua perfezione, fermandomi

così a preferenza su quelle epoche le quali con maggior certezza ci offrono i titoli principali della sua gloria, essendo tali epoche le sole che presentano una materia veramente utile per gli studj dell'artista. Quanto alla sua origine risale essa alle generali cagioni di tutte quelle invenzioni, le quali coll'andar del tempo divennero altrettante arti. Fatta una volta questa trasformazione, le Arti ottengono un maggiore o minor successo, giusta le circostanze particolari di ciascun popolo, il quale imprime loro il proprio distintivo carattere. Da questa osservazione, la di cui giustezza sembrami dimostrata, deriva il principio generale che cercai di fissare nel cominciar di quest'Opera allora quando parlai intorno all'Architettura.

Della Scultura presso gli Egiziani.

Accordando agli Egiziani il diritto di anteriorità per quasi tutte le invenzioni, diritto che sembra assicurar loro l'anzianità della civilizzazione, noi ci occuperemo immediatamente della Storia della Scultura, incominciando da quell'epoca in cui essa diventò presso quel popolo una vera Arte. Noi vediamo questo popolo, indipendentemente dai colori della Pittura, impiegar prima, per linguaggio o per scrittura (*), le imagini simboliche degli oggetti, incise in incavo, oppure scolpite in bassorilievo, indi abbandonare queste medesime imagini all'uso geroglifico dei sacerdoti e dei filosofi; poscia, dando agli stessi metodi una novella destinazione, farli servire, come veri lavori di Scultura, a presentare agli occhi l'imagine reale e completa degli oggetti fisici (**).

(*) Prima dell'invenzione del carattere alfabetico fatta dai Fenicj, gli Egiziani, a propriamente parlare, non sapevano scrivere:

Nondum flumineas Memphis contexere biblos
Noverat; et saxis tantum, volucresque feraeque,
Sculptaque servabant magicas animalia linguas.

Lucano, lib. III.

(**) In Egitto la Scultura non fu che un mezzo potente per rappresentare i pensieri, nè servì mai, come presso i Greci, di semplice ornamento. Lo stesso dicasi della Pittura ed anche dell'Architettura: perlocchè se vorrassi considerare lo stato particolare di ciascuna di queste Arti in quella contrada e spezialmente la destinazione delle loro produzioni, farà d'uopo confessare che vanno tutte a confondersi in un'arte sola, nell'arte per eccellenza, cioè la scrittura. I tempj, dice il signor Champollion, le di cui opere ci serviranno sempre di guida in queste nostre osservazioni, i tempj in Egitto non erano, propriamente parlando, che grandi e magnifici caratteri rappresentativi delle celesti dimore: le statue, le imagini dei re e dei semplici particolari, i bassirilievi e le pitture, le quali rappresentavano veramente le diverse scene della vita pubblica e privata, cadevano in certa qual maniera nella classe de' caratteri figurativi; e le imagini delle divinità, gli emblemi delle idee astratte, gli ornamenti e le pitture allegoriche e la immensa serie degli anaglifi riferivansi al principio simbolico della scrittura propriamente detta. Quest'intima unione delle Belle Arti col sistema grafico degli Egiziani ci spiega chiaramente le vere cause dello stato di semplicità nel quale fermaronsi la Pittura e la Scultura in Egitto, anche ne' tempi più floridi delle Arti medesime.

(*N. del T.*)

La formazione di queste imagini offre da principio, tanto per gl'istrumenti che per la materia, bastante facilità da poter reggere colla capacità del fanciullo, del selvaggio o degli uomini i meno istrutti fra i popoli civilizzati. Colpiti tutti dalle forme rotonde, quadrate o saglienti dei corpi trovano sotto i loro passi la sabbia sulla quale possono schizzarne i contorni, oppure, volendone esprimere il rilievo, hanno la creta, la quale senz'abbisognare d'altri utensili che dei diti, facilmente si modella a seconda dell'oggetto che si prende ad imitare. Ma la cosa è ben altrimenti quando la Scultura tanto in incavo che in rilievo pretende di mettere fedelmente sotto i nostri occhi la proporzione, la bellezza e la grazia delle forme; sopra tutto poi allorchè lo scopo suo è quello di voler persino far passare nell'animo nostro l'espressione vera, il carattere proprio del pensiero e delle passioni umane. In questo caso è anzi nella natura stessa della materia e degl'istrumenti che quest'Arte trova gli ostacoli i più difficili ad essere superati. Quel cesello e quel martello che aggravano la mano dello scultore, sono altrettanti ostacoli che arrestano lo slancio del suo genio: tanto il bronzo che il marmo, colla loro uniformità di tinta, negangli in certo modo tutti i soccorsi che i colori somministrano al pittore per dare alle sue figure quella vita fisica la di cui illusione seduce così rapidamente lo spettatore: eppure è allora che la Scultura diventa anch'essa un'Arte, e un'Arte estremamente difficile. Per seguirne i progressi presso i principali popoli che la coltivarono e per apprezzare le cause dei diversi gradi di sviluppo che vi ricevette, è d'uopo che noi portiamo i nostri sguardi e la nostra attenzione (più ancora di quello che facemmo trattando dell'Architettura) sulle forme fisiche di questi popoli, sul loro carattere morale, sul clima da essi abitato e finalmente su tutto ciò che costituisce la loro religiosa, civile e politica esistenza.

Le piante, gli uccelli, gli animali feroci o domestici dovettero essere i primi oggetti che occuparono gli uomini, i quali, perchè questi oggetti interessavano i loro primi bisogni, avranno cercato incessantemente i mezzi di procurarseli o di difendersene. Sembra dunque che avranno tentato di formarne la rappresentazione anche prima di pensare alla loro propria: ciò è quanto succedette particolarmente presso gli Egiziani. Nell'ignoranza o nell'oblío della Divinità, diressero tutta la loro attenzione verso quelli esseri subalterni, i quali per i loro rapporti, potevano inspirare terrore o riconoscenza, ed a questi tributarono il loro culto religioso. Gli animali adunque

furono presso gli Egiziani i più antichi ed i principali modelli della Scultura, nella rappresentazione dei quali la religione stessa prescriveva la più grande fedeltà ed esigeva una maggior cognizione. Per la qual cosa l'esprimere con una grande verità di natura la fierezza e la ferocia degli animali dell'Affrica, oppure lo stato di riposo che in alcuni di tali animali nasce dal sentimento della loro forza (*), fu un talento parziale agli Egiziani, i quali sopprimendo con intelligenza i dettagli diedero un risalto maggiore alle parti più grandi e portarono la perfezione dell'Arte a quel punto cui non giunse mai alcun' altra nazione (**).

In generale la forza dell' atteggiamento negli animali, l'uso naturale e preciso delle loro membra, e l' azione sempre più naturale, che negli uomini, danno alle loro forme esteriori un carattere così pronunciato, che per un occhio attento non può sfuggire all' imitazione: e questa imitazione salirà al più alto grado di verità se verrà ajutata dallo studio anatomico degli animali stessi vivi o morti. Questo appunto è quello che facevano liberamente gli scultori egiziani; mentre che le leggi, la religione, il rispetto per i morti portato sino alla superstizione, non gli permisero mai di estendere le loro osservazioni sopra modelli umani (***). Ne venne quindi per conseguenza,

(*) I due leoni di scultura egiziana, che servono di ornamento alla Fontana di Mosè in Roma, vicino alle terme di Diocleziano, sono un insigne esempio di questa espressione di un riposo perfetto. Una tale espressione è sì vera che sembra quasi comunicarsi all'anima dello spettatore: e non anderebbe forse lungi dal vero colui che credesse essere state ivi collocate quelle due figure siccome emblemi della tranquillità di Roma sotto il pontificato di Sisto V, che fece innalzare quel monumento.

(**) Tutto questo ragionamento del sig. D'Agincourt non ci sembra rettamente basato: non mai ci persuaderemo che gli Egiziani, anche più antichi, ignorando od obbliando la Divinità, dirigessero tutta la loro attenzione verso quelli esseri subalterni che loro ispirar potevano terrore o riconoscenza, cioè verso gli animali bruti. Lo stesso D'Agincourt è della nostra opinione in una nota, posta qui più avanti, dicendo in essa che *l'uomo ne' primi tempi della sua esistenza, beneficio questa di un Ente la di cui dimora ben egli sapeva essere nel cielo, compiacevasi di rimontare verso la sua divina origine per mezzo de' monumenti da lui medesimo eretti e colle finzioni del suo spirito, come la torre di Babele, le piramidi, i colossi, le favole de' giganti*, ecc. Veneravansi senza dubbio gli animali in Egitto fino da' più antichi tempi; ma non già come Divinità, ma sibbene quali emblemi viventi della medesima. Era infatto un animale vivente che conservavasi in tutti i santuarj egizj. Questo culto, dice il sig. Champollion, era per quell'antico popolo una cosa semplicissima e naturalissima, nè già ributtante come troppo superficialmente giudicò un antico filosofo, Clemente Alessandrino. Credevano gli Egiziani essere contrario al buon senso ed alla religione il porgere preghiere ed offerte ad un'imagine puramente materiale della Divinità e di rappresentarla nel santuario per mezzo di una cosa materiale, intieramente priva del soffio creatore (Plutarch: *De Iside et Osiride*). Per questa ragione scelsero fra gli esseri viventi quelli le di cui qualità distintive richiamassero indirettamente quelle che si adoravano nella divinità medesima. Ciascun Dio ebbe il suo animale sacro, che diventò in pari tempo la sua imagine visibile nei tempj dell'Egitto. Notisi altresì che gli antichi Egiziani non trattavano gli animali con tanto sprezzo come fanno i popoli moderni: credevan essi, invece, che gli animali fossero di una medesima famiglia e in legame di parentela cogli stessi Dei e cogli uomini (Porphyr: *De abstinentia*, ec. II); la legge ordinava loro di rispettarli e perfino di nodrirli (Erodoto, II, 65). (*N. del T.*)

(***) Che gli Egiziani, a motivo della loro religione e delle loro leggi, portassero fino alla superstizione il rispetto per i morti è verissimo, per cui non è fuor di luogo il credere che non osassero estendere le loro osservazioni, come si usa presso di noi, sopra modelli

che limitati ne' loro studj alle sole parti esterne del corpo umano, nè potendo rimontare alla causa di tali effetti esteriori, per l' ignoranza in cui erano della tessitura interna del corpo umano, della forma e disposizione delle sue ossa, e de' suoi muscoli, non seppero rappresentarne l' imagine nè colla precisione delle parti, nè col movimento dell' insieme. Circoscritti e limitati per una timidità religiosa o naturale che non hanno quasi mai potuto superare, fecero sempre le loro statue negli atteggiamenti che noi ben conosciamo. Stentate e dure, siano in piedi o sedute, sono quasi sempre senza azione: ed allorchè, per indicare un movimento, vennero distaccate le braccia e le gambe, conservano queste ancora in un col restante del corpo una specie d' immobilità. Non si trova verità ed espressione che nei lineamenti del volto e nel contorno delle mani: queste parti sono fatte qualche volta con delicatezza, con grazia ed anche con finezza, per la ragione che l' espressione di un pensiero dello spirito o di un sentimento dell' anima, andando sempre a finire ed a collocarsi in certo modo alle estremità del corpo e sulle parti mobili della faccia umana, vi résta impressa assai più distintamente ed esige anche minor cognizione delle parti che sono nascoste. Questo merito degli scultori o incisori egiziani appare sempre più nelle loro composizioni semplici e spesse volte ripetute di familiari allocuzioni, non che nel contegno di modestia e di venerazione che essi danno ai

umani. Questa però non ci sembra la vera ragione per cui le statue egizie non sono condotte a quella perfezione ed eleganza di forme e di movimenti, come fecero i Greci. Il principio delle Arti d' imitazione, dice ottimamente il sig. Champollion, non fu in Egitto lo stesso che in Grecia: e questa a nostro avviso è la principale ragione della differenza delle Arti greche confrontate colle egiziane. In Egitto, continua il prelodato autore, non avevano queste Arti per iscopo speziale la rappresentazione delle belle forme della natura; non tendevan esse che alla sola espressione di un certo ordine d' idee e dovevano perpetuare non solamente la rimembranza delle forme, ma eziandio quella delle persone e delle cose. Tanto l' enorme colosso, quanto il più piccolo amuleto erano segni fissi di un' idea: quindi, sia che la loro esecuzione fosse grossolana oppure finissima, lo scopo era ottenuto egualmente; la perfezione della esecuzione nel segno era assolutamente secondaria. Presso i Greci al contrario la forma era il loro tutto: coltivavano l' arte per l' arte medesima. In Egitto non fu che un mezzo potente per dipingere i pensieri: il più piccolo ornamento dell' architettura egizia ha la sua propria espressione e si riferisce direttamente all' idea che diede origine alla costruzione di tutto l' edifizio; mentre che le decorazioni de' tempj greci e romani non parlano troppo sovente che all' occhio, restando muto per lo spirito. Il genio di questi due popoli fu dunque essenzialmente differente. La scrittura e le arti d'imitazione si separarono per tempo e per sempre in Grecia: ma in Egitto la scrittura, il disegno, la pittura e la scultura camminarono ognora di pari passo ed unitamente verso la medesima meta; e se si vuole considerare lo stato particolare di ciascuna di queste arti e la destinazione spezialmente delle loro produzioni, sarà pur d'uopo confessare, che tutte vanno a confondersi in un' arte sola, nella scrittura. L' imitazione dunque degli oggetti fisici spinta solamente ad un certo punto era più che sufficiente per lo scopo cui tendeva l' arte in quei tempi: un maggior finimento nell' esecuzione non avrebbe aggiunto nulla alla chiarezza ed alla espressione che si cercavano nell' imagine dipinta o scolpita, vero segno di scrittura quasi sempre collegato ad una composizione vasta, della quale non era egli medesimo che un semplice elemento. — Vedi Champollion, *Système hiéroglyphique des anciens Egyptiens.*

(*N. del T.*)

sacerdoti ed ai devoti in presenza della divinità: la stessa cosa osservasi anche in alcuna delle loro statue colossali. Quanto all'uso frequente di questo genere di monumenti, possiamo credere che provenisse dal gusto particolare che aveva questo popolo di dare un carattere imponente e durevole a tutte le sue opere, sia per la materia che per le proporzioni.

E fu questo desiderio costante di assicurare una lunga conservazione alle loro opere tutte (*), che obbligò gli Egiziani ad eseguire per lo più la Scultura in mezzo-rilievo sopra un piano scavato nel masso stesso della pietra: talmente che i bordi di questo incavo, essendo più alti del rilievo delle figure così incassate, difendevano le figure medesime da qualunque urto o sfregamento. Ed è forse per lo stesso scopo che davano a queste sculture una finitezza ed un pulimento estremo: cure meccaniche, utili qualche volta all' effetto dell'Arte; ma quasi sempre indipendenti dalla vera cognizione della medesima.

Quanto alle figure di cui erano coperte le pareti dei tempj e le facce degli obelischi, diremo che sottrattesi fino ad un certo punto dalla legge fondamentale dell' imitazione, su que' monumenti dove la loro principal destinazione era di offrire degli emblemi, dei caratteri geroglifici, una scrittura infine, mancavano esse necessariamente di quella correzione di stile che la sola verità può produrre. E la Scultura si approssimava sempre più ad una tal verità, quando, libera per la scelta dei soggetti, occupavasi della rappresentazione di qualche fatto storico.

Presso quasi tutti i popoli offrì la religione sì grandi incoraggiamenti alla Scultura, che l' invenzione di questa devesi forse a quella attribuire. In Egitto però sembra che non abbia reso ad una tal Arte i medesimi servigi. Egli è bensì vero che ne facevan un uso frequentissimo: ma nell' istesso tempo frapponevagli tanti ostacoli, che ne impedivano necessariamente i progressi. Ne corrompeva d' altronde il gusto colle mescolanze mostruose, cui la abituava. La testa di un uccello sul corpo di un leone, quella di un

(*) Sembra che questo medesimo desiderio abbia circoscritto la loro imitazione delle figure vestite alla sola grossezza e rotondità, parti fondamentali di questa solidità che ne guarentisce la durata. E fu forse lo stesso motivo, che unito ad una quasi direi innata tendenza per il maraviglioso, spinse quel popolo a dare proporzioni straordinarie alle loro opere dell' arte; e ciò dovette succedere antichissimamente, giacchè Omero, celebrando la magnificenza di Tebe, città antichissima, fa particolar menzione delle statue colossali che la adornavano. Forse che l' uomo, nei primi tempi della sua esistenza, beneficio questa di un Ente la di cui dimora ben egli sapeva essere nel cielo, compiacevasi di rimontare verso la sua divina origine, per mezzo dei monumenti da lui medesimo eretti e colle finzioni del suo spirito, come la torre di Babele, le piramidi, i colossi, le favole de' giganti? ec.

gatto o di un lupo sopra un corpo umano ed altri simili riunimenti fra di loro disparati ed anche inconciliabili non ripugnavano menomamente all' artista egiziano; queste cose invece avrebbero messo in disperazione un artista greco, il quale, quando si permise la riunione di due nature diverse, non la fece mai che a vantaggio dell' una e dell' altra: così dalla riunione delle due più nobili opere del Creatore formò il bel centauro col piè leggiero e col largo e duplice petto (*).

Indipendentemente poi da tutte queste circostanze le quali dovevano ritardare ed anche fermare i successivi progressi della Scultura, aveva questa troppe difficoltà, per parte della natura, da superare in Egitto onde giungere alla perfezione e poter quindi rappresentare il vero bello: e così non arrivò giammai ad una tale perfezione (**). Queste cause naturali della

(*) È fuor di dubbio che all'artista egiziano non doveva ripugnare l'aggruppamento di una testa di animale bruto sopra un corpo umano, essendo ciò voluto dalla sua religione. Un tale accoppiamento appartiene esso pure alla grande scrittura sacra, e per quanto mostruosa possa sembrare ai nostri occhi, non fu certamente fatta nè all'azzardo, nè a capriccio. L'artista (dice il sig. Champollion nel suo *Pantheon Egyptien*) nell' accoppiare ed eseguire le figure era guidato da regole invariabili: le forme da darsi alle imagini di ciascuna divinità dell'Egitto furono fissate dal primo nascere della religiosa instituzione: le rappresentazioni proprie a ciascuna sono assolutamente simili e ne' tempj innalzati sotto i re, 1900 anni prima dell'Era volgare e negli edifizj scolpiti, sotto Antonino, M. Aurelio e Commodo. Questa perseveranza nelle forme per tanti secoli proviene da ciò, che i libri sacri dell' Egitto contenevano espressamente il circostanziato dettaglio delle forme sotto cui gli scultori e pittori dovevano rappresentare le differenti divinità; la qual cosa, forse meno strettamente, succedette anche in Grecia, massime parlando delle divinità maggiori.

Il confronto pertanto che fa qui il sig. D'Agincourt delle figure mostruose dell' Egitto col bel Centauro dei Greci è a nostro avviso intempestivo, non essendosi mai, come già dicemmo più sopra, occupati gli Egiziani di allettar l' occhio nè colla scelta nè per la convenienza delle forme. La loro Scultura e la loro Pittura sacra ebbero parzialmente per iscopo di parlare allo spirito e combinarono i segni senza considerare se l' insieme che ne risulterebbe fosse o no conforme alla bella natura, che non era, come presso i Greci, lo scopo principale della loro imitazione. (*N. del T.*)

(**) Fa d' uopo osservare che tanto la Scultura, che l'Architettura in Egitto andarono successivamente soggette a cambiamenti notabili: ma questi cambiamenti, quanto allo stile proprio di questa provincia, furono piuttosto alterazioni che miglioramenti.

Il primo di questi cambiamenti fu dopo la conquista di Alessandro il grande, all' epoca in cui i di lui successori stabilironsi in Egitto. Si può dire francamente, che in questo periodo la nazione si mantenne come straniera ai principj della nuova Arte introdotta: così quest'Arte restò esclusivamente fra le mani degli artisti greci che avevano accompagnato i vincitori o che da questi furono invitati a trasportarsi in questa novella patria. E se qualche artista egiziano sembrò cedere alla forza dell' esempio, non lo fece che conservando al suo lavoro un carattere particolare che ne svelava l' origine.

Il secondo cambiamento succedette all' epoca in cui l' Egitto diventò provincia romana: l' alterazione fu in allora più sensibile, come vien provato da alcuni monumenti oggidì ancora esistenti. Tutto ciò che le Arti produssero non fu che l' imitazione di un' imitazione, poichè gli artisti romani che eseguivano tali opere, avevano imparato i principj dell'Arte nelle scuole greche.

Lo stile delle produzioni dell'Arte, in Egitto, tanto sotto il dominio dei Greci che sotto quello de' Romani, non solo non contraddice; ma conferma anzi ciò che noi affermiamo qui circa lo stile proprio all' antica nazione egiziana; stile, che derivato sempre dalle medesime cause che contribuiscono a formare il carattere nazionale, porta però seco un' impronta d' originalità, degna di fissar l' attenzione del filosofo e che può compensare l' amatore della mancanza di perfezione.

Quanto all' arte d' intagliare in pietre fine non si può negare che gli Egiziani la conoscessero anche in tempi antichissimi: la maggior parte delle opere che giunsero sino a noi c' insegnano che lo stile era eguale a quello degli altri rami della loro Scultura; si potrebbe anzi asserire che la rappresentazione degli animali vi è più perfetta.

Vedremo più avanti fino a qual punto sia esatta questa osservazione del signor D'Agincourt sul merito e sui cambiamenti dell'Arte egizia. (*N. del T.*)

inferiorità dell'Arte egizia diventeranno molto più sensibili allorquando, per evitare le ripetizioni, io le contrapporrò qui innanzi a quelle che favorirono lo sviluppo dell'Arte greca.

Della Scultura presso gli Etruschi.

Nella rapida e generale rivista che ci siamo proposti di fare della storia della Scultura presso gli antichi, meritano senza dubbio gli Etruschi che noi ci occupiamo di loro per qualche istante. Collocati fra gli Egiziani ed i Greci, ci dimostrano essi in una maniera ancora più chiara, quanto le circostanze particolari a ciascun popolo possano modificare il carattere dell'Arte e spingere o ritardare i suoi progressi.

E presso gli Etruschi noi troviamo altresì la conferma di ciò che abbiamo detto più sopra, che cioè i primi lavori di Scultura furono fatti in creta (*). Ciò viene in fatto provato dalla quantità dei pezzi appena abbozzati,

(*) I fortunati risultamenti della Scultura in terra creta (sia che restino come monumenti dopo d'essere stati induriti coll'azione del fuoco, sia che non abbiano altra destinazione che quella di servire di modello agli statuarj) sembrano provare, che quanto più gli elementi di un'arte, e le materie che questa adopera sono prossime alla natura, *naturæ cognatæ*, tanto più la facilità de' suoi processi darà prontamente valore alle sue produzioni. Da una tale considerazione potrebbesi anche dedurre l'anteriorità dell'invenzione della Scultura. Imperciocchè quest'Arte anche ne' suoi primordj doveva condurre a dei risultamenti completi; mentre che l'uso dei colori, nella Pittura, offre un debole effetto e non è di alcuna durata se non dopo che fu conosciuta intieramente la scienza dei colori e delle diverse degradazioni.

Docile la creta sotto i diti dello scultore riunisce in sè la duplice proprietà di ricevere anche quando non è che semplice modello, la prima scintilla del fuoco da cui è animato l'artista, e di conservarne fedelmente l'impronta, in sino a tanto che con occhio più tranquillo e con mano più sicura viene dall'artista medesimo ritoccato il suo lavoro per correggerlo e terminarlo e farne poscia la fusione in bronzo.

A ragione dunque gli antichi chiamavano *mater statuariæ, sculpturæque et cælaturæ* (Plin. lib. XXXV, 12) l'arte di modellare in terra, la plastica, *plastice*. Qualunque siasi l'origine della plastica, rimonta sicuramente ai più antichi tempi: fu quella che somministrò i primi mezzi per fare dei ritratti, *similitudines exprimendi:* formò le più antiche statue citate dagli storici. Nel gran numero delle figuline che giunsero fino a noi se ne trovano molte, che per la loro perfezione giustificano gli elogi loro accordati dai Greci, non che la cura che avevano per conservarle. È noto che i Romani non sdegnarono di trasportare dalla Grecia a Roma questi monumenti dell'Arte ricercandoli avidamente perfino nell'interno delle tombe.

Alle raccolte già conosciute di figure o bassirilievi di terra cotta d'origine etrusca o romana, potrassi aggiungere quella che ho fatta io medesimo in pochi anni e che ammonta già a più di cinquecento pezzi. Vi si distinguono varie epoche dell'Arte; e dallo stile dei frammenti che sembrano i più antichi si ricava che gli Etruschi, sottoposti all'influenza del governo e dei costumi romani, si spogliarono alcun poco di quell'asprezza di carattere che rendeva duri e secchi i loro disegni e si avvicinarono di più allo stile greco. In molti altri frammenti, che furono forse eseguiti da allievi romani, sono sempre riconoscibili i differenti stili delle due scuole etrusca e greca e ciò anche a malgrado che abbiano perduto il loro carattere originale.

Se le circostanze e la mia vecchia età me lo permetteranno è mia intenzione di pubblicare per mezzo dell'incisione alcuna delle più interessanti di queste produzioni. Non potranno che riuscire utilissime agli studj delle nostre moderne scuole.

Nota. Questo progetto venne dal D'Agincourt realizzato. Egli fece incidere su trentasette tavole in rame i pezzi più importanti della sua raccolta di terre cotte, corredandole di brevi sì ma solide spiegazioni e dedicando il tutto al suo amico di Parigi, signor de la Salle, il quale si fece un merito di pubblicarle. Quest'opera fu stampata nel 1814, nel formato di 4.° ed ha per titolo: *Recueil de fragmens de Sculpture antique en terre cuite.* Sgraziatamente non potè l'autore

figure cioè, statue votive, bassirilievi, ornamenti di fregi e di tetti, tutti in terra cotta, che si vanno giornalmente dissotterrando in Roma e ne' suoi dintorni. Imperciocchè non si potrebbe in alcun modo dubitare che molte di queste opere, e soprattutto quelle di stile il più antico, non appartenessero agli Etruschi, ai Volsci o ad altri popoli limitrofi; e sempre per la cagione che gli abitanti di Roma, nei primi tempi del loro dominio, ed anche alloraquando incominciarono ad estendere questo medesimo dominio sopra popoli vicini, erano intieramente stranieri all' esercizio delle Arti.

Plinio e Varrone ci assicurano che l'Ercole di terra, *fictilis*, il Giove Capitolino, la quadriga che incoronava il suo tempio e tutte le statue collocate nei tempj delle altre divinità, prima della costruzione di quello di Cerere, erano lavori toscanici: *Tuscanica omnia in ædibus.* L'arte di modellare, cioè la *Plastica*, era dunque conosciuta e praticata in tutta l'Italia. Plinio ci racconta che quest'Arte fu portata in Italia da Euchira ed Eugrammone, modellatori venuti da Corinto con Demarato padre di Tarquinio Prisco (*); con queste parole Plinio ci vuole insegnare, che furono i precetti e gli esempj dei greci artisti, che, dopo un certo spazio di tempo, perfezionarono i lavori in terra presso i diversi popoli dell'Italia. Egli è però fuor di dubbio, che la statuaria, la quale non ha mai potuto far senza di questo mezzo preparatorio, *nulla signa statuæve sine argilla*, era già da molto tempo conosciuta e praticata in Italia e particolarmente presso i Toscani. Il già citato Plinio fa menzione di una statua d'Ercole trionfale consacrata da Evandro di antichissima ricordanza: così pure parla di quella di Giano, dedicata da Numa, non che di una quantità d' altre statue toscane, sparse per tutto il mondo e le quali, come egli dice, furono sicuramente fatte in Etruria (**). Tutti questi fatti appoggiati alla storia vengono anche confermati da una quantità di piccole figure in bronzo, produzioni dei primi tempi della civilizzazione presso gli Etruschi e che giornalmente si trovano nei luoghi che essi hanno abitati.

godere di quest' ultimo frutto delle sue veglie, giacchè la morte lo rapì nello stesso momento in cui venivano messi in circolazione i primi esemplari di quell' opera. Morendo lasciò al Museo Vaticano questa preziosa raccolta di terre cotte originali, come un pegno della sua gratitudine per gli abitanti di una città ch' egli considerava come la seconda sua patria. (*Nota dell' editor francese*).

(*) Plin. lib. XXXV, c. 12.

(**) *Signa quoque Tuscanica per terras dispersa, quæ in Etruria factitata non est dubium*, lib. XXXV, c. 7.

Le più antiche opere di questa scuola ci offrono le posature sempre dritte, stentate e rozze, colle braccia e colle gambe immobili, carattere comune ai primi saggi dell'Arte presso tutti i popoli che mancano d' istruzione e d'instrumenti. Questo genere di stile, che gli Egiziani per l' influenza della loro religione e del loro governo non hanno quasi mai abbandonato, è pure il primo adottato dagli Etruschi (*). Se ne convince a

(*) Da quanto dice qui il signor D'Agincourt, che gli Etruschi cioè adottarono pel primo lo stile dell'Arte degli Egiziani potrebbesi dedurre la conseguenza, che furono questi i primi ed i veri maestri dai quali procedette l' antichissima cultura italiana: egualmente che dal medesimo popolo appresero i Greci non solo la religione e le prime loro instituzioni, ec. ma anche le principali nozioni sulle Arti, da essi portate in seguito al sommo grado della perfezione, del gusto e del sublime. Ed il Winckelmann, se non andiamo errati, ci serve d' appoggio per sostenere questa nostra opinione, ove dice, che *le figure nelle medaglie di Crotone, di Sibari, di Posidonia e d' altre città della Magna Grecia coniate in quel noviziato dell'Arte, son talora come i simulacri degli Egiziani, disegnate con de' contorni poco o niente diversi dalla linea diritta: e questa è la cagione per cui le tengo più antiche di tutte le altre.* (Vedi *Trattato preliminare* ai Monumenti antichi inediti, pag. LXI). E poco prima aveva detto che anteponeva le medaglie della Magna Grecia e della Sicilia a quelle d'Atene e di Tebe, perchè queste sembravangli battute più tardi, che non le sopraccennate; *e con ragione*, soggiunge ei medesimo, *essendo questi* (cioè i popoli della Magna Grecia e della Sicilia) *in que' primi tempi stati più floridi della Grecia medesima, e perciò più potenti nella cultura delle Arti.* Ed alla pag. XXVI del succitato Trattato preliminare avea già messo per base del suo discorso *che dopo le opere egiziane le più antiche sono quelle degli Etruschi.* Come dunque potrassi sostenere la proposizione dello stesso Winckelmann, accettata in seguito da tanti altri, che cioè *sembra che l'Arte del disegno fosse stata promossa nell' Etruria dai Greci?* Sarebbe lo stesso come dire, che gli autori delle opere più antiche sono posteriori agli autori delle opere più recenti e loro scolari.

Da questa smania di voler condurre i Greci in Italia come antichissimi e primi maestri derivò la non meno singolare proposizione del Winckelmann (Ivi, pag. XXIX), che *la Grecia ne' tempi in cui essa mandava delle colonie nell' Etruria si trovava in una situazione deplorabile*: mentre all' istess' epoca, giusta le parole del prelodato autore, la pace che mantenevasi nell' Etruria, che era quella che doveva ricevere tali colonie, *la pace*, dice, *mantenuta dall' unione e dalla potenza di questa nazione, la quale dominava tutta l' Italia e rendevasi formidabile ai popoli confinanti, fu quella che dovette farvi germogliare e crescere le Arti stesse.*

Sembra dunque qui acconcio il detto di Plinio (libro III, cap. XVI) che *pudet a Græcis Italiæ rationem mutuari*: e noi soggiugneremo coll' autore della Dissertazione intorno all' antica Numismatica della città d'Atri, ec. il signor Delfico, che fu la greca jattanza, che in mancanza di memorie sulle origini italiche se ne appropriò il vanto, dicendo avere per la prima gettato i germi della società e mandato di quando in quando colonie a popolarla, sebbene lo stato suo sia stato più lungamente barbaro e selvaggio che nell' Italia. Le sole monete di Sibari, distrutta cinque secoli prima dell' Era Cristiana, bastano a provare l' antichità maggiore della cultura italiana in confronto della greca. Quale città in fatto della Grecia o delle isole sarebbe in grado di mostrare una monetazione di egual data e di tal grado di antico incivilimento, come in Sibari? Aggiungi alle monete di Sibari quelle di Crotone, di Posidonia, di Caulonia, di Metaponto, ec. le quali tutte ci provano l' antichissima cultura italiana anteriore alla greca. Nè la Sicilia sta in rango inferiore all' Italia. Siracusa e Zancle, per non citare altra città hanno monete antichissime, e Zancle parzialmente aveva monete proprie, che è quanto dire cultura frutto di una ben regolata civilizzazione, prima che i Messenj nella XXIX Olimpiade le dassero il nome di Messina, come ci racconta Pausania.

Se dunque dopo le considerazioni fatte ultimamente da varj dotti e particolarmente dal signor Micali in diversi luoghi delle sue opere, non che dal signor professore Ciampi nelle sue osservazioni intorno ai moderni sistemi sulle Antichità Etrusche, se dunque, ripeto, dopo queste considerazioni è d' uopo conchiudere che ebbero gli Etruschi origine, lingua, lettere ed arti indipendentemente dai Greci, non potrebbesi dallo stile antichissimo dell'Arte etrusca, molto simile al fare egiziano (come in ciò vanno tutti d' accordo, non esclusi il Winckelmann ed il Lanzi medesimo che pure non vedeva che grecismo da per tutto in Etruria), non potrebbesi dico coll' appoggio di questo stile supporre che in Italia approdarono in tempi antichissimi gli Egiziani, come andò ad Argo Danao egiziano e come Cecrope, egualmente egiziano, prima di lui civilizzò gli abitanti dell'Attica? E in questo caso potrebbesi fors' anche credere che i tanto decantati Pelasgi, di cui

prima vista osservando la quantità dei monumenti che offre la parte etrusca dell' opera di Caylus sulle Antichità Egizie, Etrusche, Greche e Romane. È questo propriamente il fare dei selvaggi: eguale è il modo con cui i fanciulli impastano certe figure di terra, o le tagliano con pietre affilate o coltelli siccome fanno oggigiorno alcuni contadini del paese dei Vosges.

Nella succitata Raccolta d' antichità del conte di Caylus non che in quella del P. Kircher e del *Museum Etruscum* del Dempstero si trovano delle statue di un lavoro meno informe e rozzo locchè chiaramente ci addita i tentativi fatti dall' artista per emanciparsi dall' abitudine di quella grossolana maniera. Ma l' ignoranza dell'Arte tiengli ancora legate le mani, quando legata pure è la sua imaginazione. In questo caso fu già, se non m' inganno, paragonata all' insetto che si sforza di rompere il bozzolo in cui operossi l' ultima sua metamorfosi: e questo confronto mi sembra tanto più giusto in quanto che per superare l' ostacolo che si frappone al reciproco slancio, e l' artista e l' insetto non abbisognano nè d' imitazione nè di precetti: la natura ed il tempo bastano.

Avvi luogo a credere che se fossero giunte sino a noi le statue di bronzo che i Romani trasportarono in sì gran numero a Roma, dopo la distruzione di Volsinio, l' una delle principali città etrusche, ci avrebbero esse data un' idea assai più vantaggiosa dello stile statuario di quel popolo ad un' epoca più avanzata. È però certo che le poche statue che noi conosciamo, sebbene mostrino maggior scienza ed un movimento maggiore nella generale disposizione delle membra, e nei panneggiamenti in confronto alle produzioi di cui testè ragionammo; pure hanno sempre un carattere aspro e rigido ed una certa quale impronta di rozzezza.

però niun antico ne assegna la vera origine, ma che tutti gli scrittori da Erodoto in poi si accordano a chiamare popolo antichissimo, e del quale empiono la Grecia, l' Italia ed altre regioni, potrebbesi, dico, forse credere che tali Pelasgi fossero d' origine egiziana.

Queste cose diciamo noi qui, non perchè le crediamo indubitate e provate: ma soltanto come semplici congetture, che uno studio profondo fatto sulla storia antica confrontata coi monumenti potrebbe forse rischiarare ed approvare. Ci basterà per ora di aver qui aggiunto qualche cosa al già detto da molti dotti sulla opinione troppo leggermente basata di coloro, che vollero tributare ai Greci l' onore di aver non solo popolato antichissimamente, ma anche incivilito l' Italia: mentre questi Greci furono anzi ben lungi dall' essere stati i primi maestri degl' Italiani, i quali ne' tempi più antichi ristretti già in corpo di piccole nazioni sotto il reggimento dei loro capi diedero principio alle prime società politiche, che, come ben disse il signor Micali (*Antologia di Firenze*, aprile 1825, pag. 9) sotto nome di Siculi, Umbri, Etruschi, Sabini, Oschi, Latini, ec. si rinvengono già ferme e stabilite ne' tempi storici. Tutte le quali nazioni congiunte per confederazione e raccolte in più o men larghi confini avevano certamente dominio, culto e ordini proprj innanzi alla venuta delle colonie greche, che stimolate dal bisogno o da causa pubblica si mossero dal patrio suolo a cercar rifugio e riparo nelle feconde terre della bassa Italia, poi splendidamente nomata Magna Grecia.

(*N. del T.*)

Quello che prova maggiormente che gli Etruschi ebbero uno stile proprio, forse proveniente dai costumi rozzi da essi contratti all' epoca in cui le faticose abitudini della vita campestre e militare procacciarongli l' impero dell' Italia, è il genere delle loro Sculture in incavo tanto sui mobili che sulle patere e particolarmente quello delle loro incisioni in pietre fine, sino dai più antichi tempi. Un robusto strumento abbozza con un profondo solco una figura a contorni secchi taglienti e sempre ad angoli acuti. La disposizione dei panneggiamenti è sempre austera, siccome la forma delle armi: fiere sono le attitudini degli uomini, non che quelle delle donne: le articolazioni ed i muscoli sono pronunciati con esagerazione. Ben lontani gli Etruschi dalla timidezza degli Egiziani, ai quali le leggi ed i costumi non permettevano lo studio dell' anatomia umana, palesano sempre nelle loro opere dell'Arte l' uso ed anche l' abuso di quella scienza particolarmente negli esagerati e disordinati movimenti delle figure. I loro artisti si sforzavano di rendere esterni e visibili gl' impetuosi sentimenti contratti per abitudine presso una nazione audace e violenta; quindi lo stile manierato della loro scuola.

L' energia adunque, che era il principal distintivo del carattere degli Etruschi, fu pure lo speziale carattere della loro Scultura, siccome quello della Scultura greca era la bellezza: non ingentilirono essi in certa qual maniera un simile stile che nell' epoca la quale si potrebbe chiamare *l' ultima età dell' Arte etrusca*. Noi troviamo quindi sulle pietre incise di una tal epoca qualche indizio sensibile di miglioramento; locchè c' induce a credere, che se questa interessante nazione non fosse stata distrutta dai Romani, avrebbe potuto sempre più accostarsi ai principj delle scuole greche, che contemporaneamente erano giunte al colmo della perfezione. E questa influenza dell' imitazione non contraddice, a nostro avviso, l' idea generale che noi cerchiamo di fissare, d' una prima direzione cioè data dalla sola natura a ciascun popolo nella carriera delle Arti. Imperciocchè quando un popolo o un artista, dopo d' essersi di per sè a prima giunta e per qualche tempo diretto verso la perfezione, potè arrivare a un certo qual grado di cognizione e di pratica, è in allora che diventa capace di approfittare degli instrumenti e del sapere altrui. Del resto egli è principalmente nella composizione dei gruppi, nel loro movimento più regolare e più facile, che varj bassirilievi ed alcune pietre incise e patere etrusche degli ultimi tempi

lasciano scorgere un progresso verso il miglioramento. L'Arte in questa parte si avvicina di più allo stile dei Greci: ne differisce però essenzialmente e sempre per la scelta e pel carattere dei soggetti. Questa differenza è anche maggiore sulle urne cinerarie invece delle dolci e voluttuose scene dalle quali volevano i Greci che fossero circondate perfino le loro ombre, gli Etruschi, strascinati dal gusto loro proprio, si compiacevano quasi sempre di rappresentare le feroci imagini di micidiali combattimenti, oppure quelle dei giuochi crudeli de' loro gladiatori.

Abbandoniamo dunque un popolo, sul di cui suolo le produzioni dell'Arte non hanno mai potuto spogliarsi d'una certa ruidezza: andiamo invece ad ammirare le produzioni dell'Arte in quella regione, ove, mercè la più fortunata cultura, uniscono esse alla bellezza dei fiori nascenti la bontà dei frutti giunti alla più perfetta maturità: *ad Græcos ire jubeo* (*).

Della Scultura presso i Greci.

Se non dal cervello di Giove fu da quello dei Greci che Minerva sortì tutt'armata, non già di lancia e di scudo, ma di compasso e pennello; o, per lasciare il linguaggio della favola, se le Belle Arti in Grecia restarono per qualche tempo in quello stato d'infanzia, che, presso tutti i popoli, fu il primo frutto delle invenzioni umane, nessuno dei monumenti che a noi pervennero porta l'impronta di una tal epoca. Potrebbesi anzi metter in dubbio una tal epoca; se gli autori antichi, e particolarmente Pausania, non facessero menzione parziale di quelli ammassi di pietre, di quei pezzi di legno, di quelle informi colonne, di quelle piramidi che i Megaresi chiamavano col nome di Apollo, come di altrettanti mezzi adoperati negli antichissimi tempi per consacrare la memoria di qualche eroico o religioso avvenimento (**). E ancora sembrami che sarebbe più conveniente il considerare questi monumenti, non già come tentativi della Scultura propriamente detta, ma come simboli grossolani, adottati da quasi tutti i popoli, per constatare un fatto, per figurare un Ente divino, per esprimersi finalmente, prima dell'invenzione delle Arti ed anche della Scrittura. In fatto gli autori che ne parlano, citano quasi sempre tali monumenti appoggiandoli alle popolari tradizioni: che anzi pare che li considerino

(*) Cicero. *Academ. Quæst.* lib. I.

(**) Di tal natura fu il monumento innalzato da Giosuè in memoria del passaggio del Giordano fatto dagli Israeliti. *Cum transieris Jordanem, eriges ingentes lapides.* Deuteronom. cap. XXVII.

come restituzioni o imitazioni di quelli che la più grossolana superstizione antichissimamente produsse. Notisi di più, che fra i monumenti della greca Scultura, che ancora sussistono, quelli che rimontano ai più antichi tempi, all'epoca stessa in cui sembra sia nata l'Arte, sono molto superiori a quelle informi produzioni della barbarie, e non ce ne richiamano in alcuna maniera la memoria. Se dunque tali monumenti hanno una volta esistito bisogna dire dei medesimi *ignorantias juventutis ne memineris.* Le pronte e sublimi inspirazioni che crearono e moltiplicarono sì rapidamente in Grecia i capi d'opera dell'Arte, sembrano che vi abbiano cancellate le tracce de' suoi primi passi, come i poemi di Esiodo e di Omero, ecclissando colla loro superiorità tutte le precedenti produzioni, le condannarono ad un obblio quasi perpetuo.

Gli Ateniesi, dice un antico scrittor romano, non incominciarono, come le altre nazioni, con ispregevoli saggi per giungere al sublime (*). Il giudizioso autore, che pel primo trasportò fra noi lo spettacolo ancor magnifico di ciò che rimase in piedi dei più belli e de' più antichi monumenti dell'Architettura in Grecia, dopo di averli esaminati e descritti colle cognizioni di uno storico e col gusto di un artista, ne dedusse questa conseguenza, « Che i Greci più lenti forse a dar segni di genio, camminarono con passo più securo verso la perfezione (**). » Siamo in fatto autorizzati a pensare che un popolo il quale, in un' arte qualunque, giunse ad un grado d' eccellenza, cui non arrivò alcun altro, ebbe, quando il suo stato civile o politico gli permise di abbandonarsi alla cultura di quest'Arte, ebbe, dico, il buon talento di scegliere la strada, che doveva condurlo sicuramente verso lo scopo desiderato. Dotati del più felice genio, di un sentimento vivo e sempre giusto, si prevalsero i Greci di queste preziose qualità nell' esercizio delle Arti del disegno, come se ne erano probabilmente già prevaluti nella cultura delle scienze e delle lettere.

E, senza dubbio, è cosa possibile, che le loro comunicazioni coi popoli, la di cui civilizzazione precedette quella dei Greci, come sono i Fenicj e gli Egiziani, abbiano, per così dire, provocati i loro primi sforzi non che diretti i loro primi passi. Bentosto però si trovarono i Greci in istato

(*) *Non ut cæteræ gentes a sordidis initiis ad summa crevere.* Justin. *Histor.* lib. II, cap. 6.
(**) Le Roy, *Ruines des plus beaux monumens de la Grèce.* Paris, 1758. *Disc. prelim.* pag. IX.

di restituire con usura a questi popoli medesimi i soccorsi ricevuti, offrendo loro modelli ben altramente più utili per la filosofia, per la poesia, per le scienze e le Belle Arti. Destinati dalla natura a, direi quasi, indovinare quella perfezione, da cui furono ancora sì lontani i loro maestri, i Greci (parlando qui solamente delle Arti del disegno) conobbero ben tosto la necessità di stabilirne gli elementi sopra invariabili proporzioni; ed essi riconobbero e fissarono queste proporzioni, studiando quelle del corpo umano. È a questo sicuro e profondo principio che devesi attribuire la rapidità de' loro progressi. Distinsero essi prontamente le forme dei membri, che danno a ciascuna figura il carattere proprio alla sua situazione fisica o morale; e pieni del sentimento della bellezza, convinti che costituisce questa essenzialmente le attrattive delle Belle Arti, e che deve la medesima esserne sempre il principale scopo ed il più efficace mezzo, cercarono ognora di riprodurla in tutte le loro opere. Senza pretendere adunque di trovar oggi le tracce incerte di un' origine oscura e senza trasferirci ai tempi di Dedalo, delle sue statue automate, delle sue invenzioni dette maravigliose, epoca dell'Arte contemporanea dei tempi eroici e per conseguenza frammischiata come quelli di molte favole (*), osserviamo, come abbiamo già fatto per gli Egiziani e per gli Etruschi, quali furono le circostanze particolari ai Greci, che tanto influirono sulla perfezione di questa medesima Arte. È su questo interessantissimo punto che Winckelmann volle particolarmente fissare la nostra attenzione: seguitiamo dunque le tracce di questo dotto autore, e noi ci persuaderemo con lui che i Greci, questi prediletti figli della natura, abbandonandosi con una squisita delicatezza al godimento de' suoi più preziosi doni, seppero offrirle col mezzo della Scultura e della Pittura, il più gradito omaggio, che possano tributarle gli uomini; un' imitazione, cioè, così perfetta delle sue bellezze, che spesse volte trovossi da questa imitazione medesima superata.

Per avere in generale un' idea giusta delle circostanze che condussero i Greci a questo fortunato risultamento, basterà di far osservare che sono desse precisamente il contrario di quelle che ne allontanarono gli Egiziani. E senza voler troppo attribuire all' influenza delle cause fisiche, è indubitato che la diversità del clima doveva produrre una differenza nel carattere,

(*) Dedalo era contemporaneo e parente di Teseo. Diodoro Siculo, *Bibl. Hist.* lib. IV.

nei gusti e nelle nazionali abitudini. Invece di un' aria cocente, di un arido suolo, di un' acqua il più delle volte limacciosa (*turbidus liquor* dice Plinio), che spandevasi su questo terreno artifiziale, creato dalle alluvioni di un fiume, dal quale non si potevano ottener benefizj se non prevenendo con infinite cure le sue devastazioni; invece di una popolazione con gracili membra, e con una ignobile e fosca faccia, come quella dell' Egitto; la Grecia, sotto un clima temperato e sotto un cielo costantemente puro, in mezzo alle sue ridenti e variate campagne innaffiate da acque sempre limpide, vedeva nascere nel suo seno uomini di una ammirabile statura, di una figura regolare ed espressiva; e donne, che ai medesimi vantaggi aggiungevano l' incantesimo ancor più grande della dolcezza e della grazia. Invece dei neri scarabei, dello sciacal o della feroce iena, e dell' orrido coccodrillo, erano le diligenti lavoratrici del monte Imetto, il nobile corsiero, il vigoroso toro, l' agile cervo e l' elegante e dolce cavriolo che popolavano le verdeggianti rive de' suoi fiumi, le ridenti sue colline e le ombrose foreste. In questa deliziosa contrada, ove Minerva medesima aveva condotto il suo popolo favorito, cento città erano ornate di portici, di teatri, di licei, di ginnasj, innalzati per divertire e per soddisfare i gusti de' loro cittadini, egualmente appassionati per gli esercizj del corpo, che per i piaceri dello spirito. Non eran essi come quegli enormi edifizj che sopraccaricavano il suolo d' Egitto, que' tempj quasi impenetrabili al giorno, que' tortuosi labirinti, que' profondi sotterranei, ove il mistero e la notte coprivano colle loro ombre un popolo curvato sotto il duplice giogo del dispotismo e della superstizione: non erano neppure que' bizzarri simboli trasformati in divinità, le di cui mostruose imagini offendevano gli occhi facendo insulto alla ragione, ed il di cui malinconico culto spandeva sulle anime il timore e la tristezza. Presso i Greci invece le più dolci inclinazioni, le più nobili e le più vive emozioni del cuore trovavano un continuo alimento nello spettacolo che la religione metteva loro sott' occhio: sembrava che fosse questa un piacere di più per quel popolo ingegnoso e sensibile. La maestosa semplicità o l' elegante magnificenza de' suoi tempj, la bellezza delle imagini de' suoi iddii, il carattere delle sue feste religiose, la pompa delle processioni, l' attrattiva delle danze, la varietà dei giuochi dello stadio o della scena che ne facevano parte, tutto contribuiva a rapire i sensi in quelli

omaggi di venerazione, tutto portava l'impronta del gusto, della grazia, della felicità e della gioja (*).

(*) Senza negare i grandiosi effetti dell'Architettura ed anche della Statuaria degli Egiziani è però forza confessare che questo genere ha certi limiti che la ragione ed il gusto non permettono di oltrepassare. Il grande spinto fino all'esagerazione, il solido portato di là di quanto esige la stabilità, sono altrettanti difetti. Ecco ciò, che, passato appena il primo stupor, suggeriscono quasi infallibilmente alla riflessione la vista e l'uso di quelle pietre di una mole inutilmente enorme negli edifizj, e smisuratamente colossali nelle figure. E concedendo che il grave e maestoso, non che il terribile stesso, siano i risultamenti delle opere egiziane, bisogna però lasciare la bellezza a quelle dei Greci.

Quanto al sistema religioso e a tutte le applicazioni che ne derivano per le produzioni dell'Arte, che vi offre mai l'Egitto? errori ed assurdità per il popolo e sorpresa tutt'al più per gli spiriti coltivati e ben di rado il piacere, che nasce, nelle anime sensibili, dalla verità e dalla scelta dell'imitazione. Senza dubbio, che i filosofi egiziani, la di cui sapienza è bastantemente attestata, non riconoscevano in fondo che un Dio onnipotente, solo padrone e motore dell'universo. Ma per qual ragione, prestandosi a ciò che esige sempre il popolo adoratore, rappresentare quest'Ente supremo ed i suoi attributi con simboli ridicoli, indecenti, come sono p. e. un gatto, un caprone, una rana? ec. Senofane non avrebbe permesso che a questi medesimi animali di rappresentare in simil guisa i loro Dei.

Anche i filosofi greci furono costretti di sottomettere la loro dottrina ai bisogni di un culto materiale e di dare a questo medesimo culto imagini palpabili: ma quale fu la loro scelta? Eccola: per emblema dell'onnipotenza fu Giove col fulmine: per quello della sapienza fu Minerva coperta dall'egida: per l'imagine della fecondità fu Cibele nutrice di tutti gli esseri viventi, o la bella Venere, dolce affascinamento del genere umano, ec. E questa senza dubbio è una delle cause principali dell'enorme differenza delle produzioni dell'Arte presso i due popoli. L'Egiziano, non chiedendo all'artista che figure d'animali, per rappresentare gli oggetti venerati del suo culto, non giunse alla perfezione se non nella rappresentazione di questi animali medesimi: mentre che i Greci, prescrivendo all'Arte di rivestire di forme umane gli Dei che adoravano, impose all'artista un dovere di abbellire le imagini con tutto ciò, che la nobiltà, la grazia e la maestà potevano offrire di più seducente o di più sublime.

Il clima, la religione, la forma del governo, ecco ciò che può veramente spiegare il motivo per cui furono stazionarie le Belle Arti presso gli Egiziani, anche malgrado la loro remota antichità e la lunga durata del loro stato civile, come nazione. È chiaro, che senza l'influenza di queste cause, influenza che sarà sempre predominante, la moltitudine dei lavori ch'essi eseguirono in Scultura, la quantità innumerevole degli artisti che occuparono per tanti secoli, avrebbero dovuto renderli superiori agli Etruschi, ai Greci ed ai Romani, i quali tutti giunsero più tardi ad essere civilizzati, e ne godettero per uno spazio assai minore di tempo e con minore tranquillità.

Dopo le scoperte, le osservazioni e gli studj fatti dai moderni viaggiatori in Egitto, e particolarmente dai dotti che componevano la ben nota spedizione francese in quella contrada, puossi francamente asserire che si ebbe troppa fretta di giudicare i processi dell'Arte egiziana, di determinarne i mezzi e di assegnarne primamente i limiti. Le opinioni perciò relative a quest'arte tanto antica, le quali passarono già presso i dotti e gli artisti come altrettante verità dimostrate, devono essere nuovamente discusse, non che notabilmente modificate.

Creò il Winckelmann una teoria, che venne professata a' giorni nostri da tutti sulla semplice autorità di quel dotto: ma questa teoria (come ben osserva il signor Champollion nella sua prima Lettera sul R. Museo di Torino) non fu basata che sopra un piccol numero di monumenti, riuniti all'azzardo e senza scelta nei diversi musei d'Italia: monumenti di cui venne all'istante determinato il merito, senza prima averne conosciuto il soggetto, l'epoca e la primitiva destinazione. Infatto quali idee giuste potevansi ne' passati tempi avere dell'Arte egizia, giudicata dietro pochi pezzi trasportati in Europa, i quali provenivano quasi tutti dalle più volgari catacombe e che il più delle volte non erano che architettoniche decorazioni: oppure non appartenevano veramente all'Egitto se non per la materia con cui erano stati fatti? I molti monumenti che sono ora sparsi in Europa provano finalmente che gli antichi Egiziani non furono costretti ad imitare servilmente un piccol numero di tipi primitivi, dando così ai personaggi da loro rappresentati, siano Divinità o semplici mortali, quella figura di convenzione e sempre eguale, che taluno forse troppo frettolosamente ed anche superficialmente credette di scorgervi esaminando que' monumenti.

Senza dubbio, continua il signor Champollion, che le posature delle statue egiziane sono meno variate di quelle dei Greci e conservano tutte un'attitudine semplice e severa: poteva ciò dipendere primieramente dalla natura del paese, il di cui clima ardentissimo abbisogna di calma e riposo: secondariamente dalla destinazione medesima di quelle statue, le quali eseguite tutte per decorare le facciate de' tempj, i peristilj o

La musica e la poesia, Pindaro e la bella Corinna, cantavano, a gara, la gloria degli eroi che illustravano la patria, dei filosofi che l'illuminavano

i propilei di un palazzo, dovevano con posature regolari trovarsi in armonia colle masse dell' edifizio, senza disturbarne le grandi e maestose linee con movimenti troppo pronunciati.

Ma se noi spogliati da ogni prevenzione, troppo esclusivamente favorevole all'Arte greca, se esamineremo imparzialmente le teste delle statue egiziane, sì somiglianti fra loro per l'attitudine, resteremo sorpresi dall' estrema varietà delle fisonomie, non che dalle differenze che ci offrono tanto nell' insieme che nei dettagli. Invano cercherebbesi quel preteso tipo obbligato che si pretendeva avessero sempre gli artisti egiziani.

È però d' uopo confessare, prosegue il Champollion, che la maggior parte di queste teste presenta, in quanto alla disposizione generale dei lineamenti, una certa analogia, un' aria, per così dire, di famiglia, che trovenrassi anche in qualunque altro popolo. Ciò non è conseguenza di aver adottato un tipo di convenzione: ma questa rassomiglianza delle teste deriva da ciò, che tanto in Egitto, che altrove gli artisti sforzavansi d' imitare le forme che avevano sempre sotto gli occhi; e le teste egiziane dovevano per necessità portar tutti i lineamenti caratteristici della razza egiziana: e se non avvi analogia distinta fra quelle teste e le greche, proviene ciò dall' appartenere le due nazioni a due razze distintissime.

Dal fin qui detto ne consegue pure, che si urtò contro la ragione tutte le volte, che si volle giudicare l'Arte egiziana prendendo per parallello l'Arte de' Greci, di un popolo cioè diverso dall' egiziano non solo per la sua costituzione fisica; ma anche per i costumi, per le istituzioni politiche e per le abitudini che sempre ed irrevocabilmente decidono dei progressi, della direzione e del perfezionamento dell'Arte. E se alcuno vorrà far le meraviglie per non trovare nelle statue egiziane le forme o gentili o sublimi che seppero dare i Greci, tanto al marmo più prezioso, che al più comune, cesserà in lui lo stupore quando rifletterà che l' Egitto cercò di copiare la natura qual era, mentre i Greci al contrario procurarono e giunsero ad abbellirla ed a modificarla dietro un tipo ideale inventato dal loro genio.

La Scultura egiziana, rappresentando l'imagine di una Divinità o di un monarca non giunse mai a quell' eleganza e purezza, che tanto ammirossi nella greca; e ciò perchè i più bei modelli erano comunissimi in Grecia, mentre in Egitto mancavano quasi sempre. Di più: l' artista egiziano obbligato troppo soventemente, per le nazionali istituzioni, di attaccare le teste di diversi animali ai corpi umani e di figurare quindi degli esseri senza modello reale nella natura, sortendo in tal maniera dai limiti del vero, trovossi nella necessità di crearsi un'Arte, diremo quasi convenzionale in quasi tutte le sue parti: e se giunse, come viene provato da una moltitudine di monumenti, ad innalzarsi fino al vero bello, ciò non potè riuscire che rispettivamente ad alcune parti delle sue opere, considerate isolatamente. Molte teste del R. Museo di Torino sono in fatto di buonissima esecuzione e di uno stile grandioso e piene di espressione e verità, nè presentano quella faccia mal contornata e quasi cinese che secondo Winckelmann era il carattere distintivo delle statue veramente egizie.

Come dunque, dirassi, queste belle teste, di un lavoro sì purgato e finito, posano ordinariamente sopra corpi di una esecuzione generalmente debole e trascurata? Questa singolarità, risponde il signor Champollion, è una naturale conseguenza del principio fondamentale che presiedeva all' andamento dell'Arte egiziana. Questa Arte, come notammo più sopra, pag. 7 e 10, non ebbe mai per iscopo principale la durevole riproduzione delle belle forme della natura: consacrossi invece alla significazione delle idee anzi che alla rappresentazione delle cose. La Scultura e la Pittura in Egitto non furono che veri rami della scrittura: l' imitazione doveva essere spinta soltanto fino ad un determinato punto; una statua non fu in realtà che un semplice segno, un vero carattere di scrittura. Perlocchè, quando l' artista aveva rappresentato con diligenza e verità la parte essenziale e determinativa del segno, cioè la testa della statua, sia esprimendo fedelmente i lineamenti del volto del personaggio di cui voleva richiamare l' idea; sia imitando in un modo forte e vero la testa dell' animale che specificava l' una o l' altra delle sue divinità, lo scopo suo era ottenuto. Le braccia, il torso, le gambe, parti accessorie per lui, venivano per lo più trascurate; giacchè un più accurato e fino lavoro d' esecuzione per le sopraindicate parti non accresceva punto il valore o la chiarezza reale del segno. Non è ciò nulladimeno raro il trovare qualche statua egizia eseguita con egual diligenza, precisione e finitezza in ogni sua parte. Un solo esempio citeremo noi qui in prova di quanto asserisce il signor Champollion, ed è questo esempio la bella statua del gran Sesostri che trovasi nel R. Museo di Torino, e la di cui testa in profilo vedesi sulla tavola I della dotta opera del signor Costanzo Gazzera, intitolata: *Descrizione dei monumenti egizj del Museo reale di Torino*, in 4.° Parlonne anche il signor Champollion nella sua prima lettera sul medesimo Museo, nella quale confessa, che restò sorpreso osservando tanta finezza e perfezione dell'Arte in un' opera egiziana di sì antico lavoro. E nella seconda lettera su quel Museo facendo nuovamente menzione di questa bellissima statua dice francamente, che non teme di ripetere che al primo osservare questo lavoro dell'Arte egizia qualunque persona di gusto e spogliata d' ogni pregiudizio

e dei guerrieri che morivano per difenderla. I mausolei, ne' quali riposavano le loro ceneri, non racchiudevano mummie tutte cosparse di pitture; ma vedevansi ornate di statue, che ricordavano le azioni ed i nobili costumi di quegli uomini celebri e sembravano così sempre presenti alla città che li aveva veduti nascere (*). Ai piedi di queste statue la voce della riconoscenza

di sistema abbjurerà ben tosto la dominante dottrina, che pretende non debbasi accordare la cognizione dell'Arte, propriamente detta all'antico Egitto, e che ancor si ostina a classificare le creazioni tutte della Scultura egiziana fralle informi produzioni di ciò, che si volle chiamare *Arte senza imitazione*. Ammiro, continua il prelodato autore, i capi d'opera della Scultura greca: mi sento strascinato dalle attrattive delle loro inimitabili perfezioni senza però essere Fillelleno al punto di credere che la sola Grecia, escluse tutte le altre regioni, fu la culla e la patria delle Belle Arti. Sono pure persuaso, cogli antichi Greci medesimi, e contraddittoriamente all'opinione che tentasi stabilire a' nostri giorni, che i più antichi artisti della Grecia, Architetti, Statuarj, Scultori, ec. ricevettero le prime lezioni dagli Egiziani. Accordisi dunque a' Greci la vera gloria che loro appartiene, quella cioè di avere di tanto superato i suoi maestri, mercè l'organizzazione politica della loro patria che procurò alle Arti Belle un sì maraviglioso sviluppo. Nè ciò impedirà certamente che si debbano apprezzare, con maggiore giustizia e senza alcuna prevenzione sistematica, gli sforzi perseveranti di un popolo, quale era l'egiziano, il quale gettando in tempi antichissimi i fondamenti della sua civilizzazione, percorse splendidamente la carriera delle Arti coll'innalzare magnifici tempj a' suoi Iddj, e collo scolpire maestosi colossi in onore de' suoi re, nella medesima epoca in cui il suolo della Grecia e dell'Italia (ove il germe delle Belle Arti trasportato molti secoli dopo dalle sponde del Nilo doveva svilupparsi con tanto splendore) era ancora coperto di foreste primordiali, rifugio alle belve, e qua e là abitato da vagabonde tribù più rozze ancora delle belve medesime.

Dalle note, che andiamo noi qui aggiungendo al testo del D'Agincourt, si accorgeranno i nostri lettori, che noi abbiamo parzialmente di mira di provare falsa la massima di Giustino (seguita forse un po' troppo ciecamente dal D'Agincourt) il quale parlando degli Ateniesi dice, che *non ut cæteræ gentes, a sordidis principiis ad summa crevere*. Osiamo lusingarci che le nostre osservazioni non verranno giudicate nè intempestive, nè frivole, ma che anzi rettificando le varie epoche dell'Arte ne' diversi paesi e mettendo a giusto livello il merito degli artisti stranieri alla Grecia con quelli della Grecia medesima, spargerassi maggior lume sulla vera origine di quest'Arte medesima, non che sullo scopo diverso presso le varie nazioni, e proverà sempre più la falsità dei confronti troppo facilmente fatti tra un popolo antichissimo, severo e religiosissimo, quale fu l'egiziano, con un altro meno antico, tutto vezzi, leggiadria e, diciam pure, apparenza anche ne' più severi misteri della religione e della natura, qual era il greco.

(*N. del T.*)

(*) Leggendo questo passo del signor D'Agincourt parrebbe, che gli onori renduti dagli Egiziani ai loro re ed ai personaggi distinti non consistessero che nelle mummie dipinte, collocate nei sepolcri e nulla più. Eppure è notissimo e per le antiche e per le recenti memorie, che avevano tempj, palazzi, tombe, sarcofagi, colossi, statue, bassirilievi, obelischi, monumenti in fine d'ogni genere innalzati in onore di coloro, di cui volevano eternare la memoria, e di tale importanza da non reggere al loro confronto quelli dei Greci medesimi, sia per la ricchezza e magnificenza della costruzione, sia per l'alta antichità alla quale appartengono: prove queste non dubbie della grande civilizzazione egizia, come sono altrettanti testimonj del sommo grado cui pervennero le Arti e le Scienze in que' tempi sì da noi lontani. Ed è mercè l'applicazione dell'alfabeto geroglifico del signor Champollion, che possiamo noi ora distinguere, illustrare e classificare questi monumenti medesimi giusta le loro relative epoche. E per non parlare dei monumenti eretti in onore dei re d'Egitto dopo la conquista fatta dai Greci di quella contrada, diremo che se ne conservano ancora di relativi alle dinastie anteriori all'invasione de' Persiani e della più alta importanza. Non poche sono le Sculture che ci richiamano alla memoria le dinastie Tanite, Bubastite e Diospolitane. Citammo già altrove la bellissima statua di Sesostri, che visse XV secoli prima dell'Era Volgare, e che fu capo della XIX dinastia dei Faraoni. Nè la precedente dinastia, la XVIII cioè, tanto celebre nella storia pei grandi avvenimenti contemporanei, quali sono l'espulsione dei re pastori, la sortita degli Ebrei sotto la condotta di Mosè e l'emigrazione in Grecia della colonia egiziana di Danao, nè, ripeto, questa dinastia trascurò d'innalzare monumenti o di scolpire iscrizioni in onore de' suoi re. Citeremo ad esempio il magnifico sarcofago di Ramsete V, ossia Amenofi (1493 anni avanti G. C.) padre di Sesostri: sarcofago che dalle catacombe di Biban-el-Molouk venne trasportato al R. Museo del Louvre. Così sussiste ancora a Tebe la tomba di Ramsete III (1561 avanti G. C.) che fu il quindicesimo re della succitata XVIII dinastia.

tesseva l'elogio delle virtù, dei talenti e dei servigj di coloro che non erano più, proponendo in pari tempo il loro esempio all' emulazione dei viventi: instituzione questa più utile forse, e certamente più toccante, che non l'amara censura, che sulle rive del lago Moeris, dovevano soggiacere, dopo la morte, i re tutti e gli uomini più distinti dell' Egitto (1).

Ad Ousirei fratello di Ramsete I devesi la celebre tomba scoperta a Tebe dall' infelice Belzoni e nel Museo R. di Torino vedesi un interessantissimo colosso di Mandouei I; un altro dello stesso Faraone fu recentemente trasportato a Roma ed un terzo conservasi nel Museo R. di Londra. Nè vogliamo qui obbliare il pregevolissimo sarcofago trasportato pure a Londra, lo stesso che credevasi avesse servito di tomba ad Alessandro il Grande, conosciuto anche col nome di sarcofago della moschea di Atanasio ad Alessandria, ma che in realtà servì di sepolcro al Faraone Arthoout.

Il padre del citato Ousirei fece costruire il sepolcro a Biban-el-Molouk: un' iscrizione del R. Museo di Torino ci ricorda Achencherse (del 1618 av. G. C.) non che suo padre Oro (del 1657, *idem*), cui devesi il gran colonnato di Luqsor. E di Amenofi II (1687 av. G. C.) è la statua colossale parlante, che fralle ruine di Tebe destava l'ammirazione della superstiziosa curiosità de' Romani: la gran sfinge delle piramidi è un monumento del Faraone Totmosi II (1736 av. G. C.) detto anche Meri, cui appartiene il lago che ne portava il nome. Che diremo delle piramidi?

Il più grande degli obelischi di Karnac fu innalzato per ordine della madre del suddetto re, della regina Amense, dedicato da questa al Dio Ammone ed alla memoria di suo padre Totmosi I; e nel Museo di Torino puossi ancora ammirare il bel colosso del succennato Totmosi; e nello stesso Museo vedesi la antichissima statua del Faraone Amenoftep, capo della XVIII dinastia, che sta seduto sopra un trono in compagnia della regina Nane-Atari sua moglie. Il nome di questo re trovasi pure in molte iscrizioni, le quali ci dimostrano che veniva onorato come una divinità perchè aveva liberato l'Egitto dagli Hykschos, che per lo spazio di due secoli e mezzo circa continuarono ad opprimere e devastare quel paese, invaso da loro verso l'anno 2082 av. G. C. Durante però il dominio di questi barbari non trovansi monumenti di sorta alcuna in Egitto; che anzi, come ci racconta l'annalista stesso dell' Egitto, Manetone, avrebbero i medesimi distrutti i tempj, i palazzi, ec., per cui quei monumenti che ancora sorprendono il dotto viaggiatore, non che il curioso idiota sono tutti posteriori a quell'epoca. Basteranno però tali monumenti per provarci l'onore in che furono tenuti tanti principi che governarono l'Egitto per circa venti secoli consecutivi. E sui medesimi monumenti vedonsi altresì le immense serie di bassirilievi i quali offrono minutamente la storia intiera dei più famosi Faraoni, mentre composizioni d'altro genere e della maggior estensione, tanto sui tempj, che sui palazzi, ec. ci richiamano alla memoria le epoche più gloriose della storia del popolo egiziano; di quel popolo che è il solo che ci tramandò la serie delle grandiose sue gesta scolpita in pietra per mezzo di tante e sì replicate rappresentazioni. E queste stesse rappresentazioni acquisteranno nuovo pregio e maggior luce dalle scoperte che farà il signor Champollion, in conseguenza del viaggio che sta per intraprendere onde portarsi ad ammirare e studiare tanti e sì preziosi documenti, che la magnificenza egiziana prodigò in antichissimi tempi su tanti edifizj. (*N. del T.*)

(1) Tanto qui, come in tutto il capitolo relativo ai Greci può dirsi il D'Agincourt piuttosto poeta che vero scrutatore di ciò che costituiva la differenza dell'origine, del carattere e dello scopo delle Arti fra questo elegante popolo e gli altri a lui anteriori. Qui per esempio trova che l'elogio tessuto dai Greci ai piedi della statua di un uomo grande era un'istituzione più *utile forse e certamente più toccante che non l' amara censura cui sulle rive dal lago Moeris dovevano soggiacere dopo morte i re tutti e gli uomini più distinti dell'Egitto.* Dobbiamo confessare che ci sembra questa una prova fortissima della parzialità del D'Agincourt a favore di tutto ciò che risguarda i Greci e della indifferenza in pari tempo di quanto spetta all' antico Egitto. Potrebbesi però qui da taluno rispondere non essere ancora ben certo, che in que' remotissimi tempi un tal giudizio sulle sponde del lago Moeris venisse realmente pronunziato. Erodoto in fatto che aveva minutamente visitato l'Egitto e che parla con tanta esattezza di tutto quello che vide non fa motto alcuno di questo trasporto di cadaveri alle sponde del già citato lago, e tace su questo sì decantato giudizio. Chi fra gli antichi scrittori ne parla diffusamente è Diodoro Siculo nel libro I della sua Biblioteca Storica; scrittore però questo d'epoca ben posteriore ad Erodoto. Potrebbesi perciò considerare siffatto giudizio piuttosto come un' invenzione storica dei Greci ne' tempi posteriori, ed accettata in seguito ciecamente dai Romani. Noi però accorderemo di buon grado al sig. D'Agincourt che realmente quel giudizio al lago Moeris sia storico: ma che ne consegue da ciò? che fosse il medesimo veramente *un' amara censura* e nulla più, come asserisce il prelodato Autore francese? Ci sembra anzi la cosa ben di gran lunga differente. Leggasi Diodoro ove parla di un tal giudizio e facilmente persuaderassi che quella egiziana istituzione non era nè magnificamente apparente, nè rettoricamente studiata, nè

In Egitto non si celebrarono giammai, come a Delfo e ad Olimpia, quelle feste veramente nazionali, que' giuochi solenni, ai quali, tanto per contribuire ai piaceri, come per ottenere gli applausi di tutta la Grecia là riunita, accorrevano in folla coloro che distinguevansi per la loro abilità nelle Arti, nelle Lettere e principalmente negli esercizj del corpo. Là trovavan essi i loro nomi incisi, i loro talenti celebrati sul marmo o sul bronzo, non già in caratteri misteriosi, in geroglifici inintelligibili (*), ma nella più bella delle lingue con versi tanto armoniosi e sublimi che ancora vengono ripetuti dalle nazioni più colte. Erodoto vi leggeva la sua storia e nell' ascoltarlo Tucidide piangeva pel desio di potere un giorno eccitare lo stesso entusiasmo. Uomini d' ogni rango e d' ogni età discendevano nell' arena per ottenere il premio della leggerezza, della forza o della sagacità. Giovani atleti presentavano, nelle loro forme robuste e vigorose, oppure svelte ed eleganti, tutto ciò che la natura può offrire di più bello nelle proporzioni: giovani donzelle, co' semplici loro vezzi, conservavano la sola veste che il pudore impediva di sacrificare alla leggerezza del corso. Tutti riunivansi per disputare una corona che doveva essere tributata al talento, alla sagacità, alla forza e principalmente alla bellezza; corona d' alloro e di rose che Saffo avrebbe collocata sul capo di Faone (**).

enfaticamente praticata come forse presso i Greci. L' uso egiziano al contrario in quel giudizio era veramente atto a formare i costumi di tutti perchè temuto e rispettato da tutte le classi della popolazione, non esclusi i regnanti. E per verità era pure imponentissima cosa tanto pel re, che pel più infimo degli Egiziani il sapere di non potere ottenere gli onori della sepoltura se non dopo l' esito favorevole di un giudizio, discusso pubblicamente e con tutta solennità, intorno alle azioni buone o cattive fatte in tempo di sua vita.

Aggiungasi di più che l' orazione funebre o l' elogio dei Greci era ancora di minore importanza di quanto in simile occasione praticavasi in Egitto. Imperciocchè (come ci racconta Diodoro) giudicato che fosse il defunto di buona condotta, i parenti deponevano tosto il lutto e tessevano ad alta voce l' elogio del loro morto congiunto, annoverando le sue buone azioni nè facendosi mai carico della schiatta più o meno elevata cui potesse appartenere il defunto medesimo: non credendo gli egiziani fosse questo un titolo di distinzione, ma considerando invece tutti eguali fra di loro gl' individui di qualunque classe. Magnificavano invece la pietà verso gli Dei e la giustizia del defunto, non che la continenza e le altre virtù, e pregavano gli Dei inferi di ben accogliere l' anima del defunto. Il restante del popolo che assisteva al giudizio ripeteva ad alta voce queste lodi medesime ed il cadavere trasportavasi poscia con pompa ai sepolcri de' suoi maggiori. Copiarono i Greci queste eccellenti istituzioni; ma colle loro favole e colle esagerazioni de' loro poeti, non fecero che alterarle, per non dire guastarle, e tutto ciò che risguardava il castigo de' cattivi ed il premio de' buoni, un de' più potenti motivi che si possano proporre agli uomini per impegnarli a ben vivere, diventò quasi argomento di derisione e di motteggio. (*N. del T.*)

(*) E verissimo che gli autori classici ci hanno lasciato ben poco sulla interpretazione dei gerolifici e fu ben colpa loro il non essersene occupati: molto più che i medesimi confessano che le iscrizioni geroglifiche sparse sui monumenti contenevano il sommario dei più importanti misteri della natura e delle più utili invenzioni dell' uomo.

È però falso l' asserire (come fecero anche molti antichi scrittori) che l' interpretazione de' geroglifici era anticamente tenuta dai sacerdoti nascosta al volgo e che alla fine era diventata inintelligibile per essi medesimi: che anzi è oramai indubitato che la cognizione dei geroglifici fu volgare in Egitto e che cessò di essere tale soltanto verso il III secolo prima dell' Era Volgare, all' epoca cioè della sostituzione dell' alfabeto copto agli antichi metodi di scrittura. (*N. del T.*)

(**) Queste cose apparentissime in Grecia erano

La bellezza così, principal oggetto dell'Arte presso una nazione di cui era d'uopo rapire gli occhi per impadronirsi dell'anima, la bellezza, dico, colla sua presenza nelle pubbliche adunanze diventava la meta e la misura di confronto ed in certa qual maniera il giudice dei quadri e delle statue che venivano esposte dagli artisti. Questi frequenti concorsi rendevano i Greci un popolo di conoscitori ed erano per i medesimi come una specie di pubblica scuola, ove ciascuno poteva non solamente distinguere ciò che costituiva il vero bello nelle forme fisiche, ma studiare altresì tutto ciò che è naturale e vero nell'espressione del sentimento dell'anima. Imperciocchè la speranza o l'invidia, la gioja od il dolore dipingevansi di quando in quando sulla faccia e scorgevansi nel contegno tanto degli attori ne' giuochi quanto degli spettatori, i quali tutti ambivano, per così dire, l'onore della vittoria per la loro città, e dividevano coi concorrenti o il piacere della vittoria o la confusione della sconfitta.

La stessa filosofia non isdegnava di spiegare agli artisti la teoria di questa parte sublime delle Arti d'imitazione. Socrate chiedeva agli artisti conto dei mezzi che impiegavano per esprimere le passioni, e si compiaceva d'illuminarli co' suoi consigli: artista egli medesimo, modellava la statua delle Grazie dettando i precetti della sapienza. A tanti soccorsi tutti atti a condur l'Arte alla sua perfezione non temiamo di aggiungere anche quelli offerti dalla feconda imaginazione degli scrittori non che dalla ricchezza ed armonia della lingua. Se, presso il popolo che parlava una tal lingua, ebbe essa sì felici effetti sulla musica e sulla letteratura, non sarà pure fuor di luogo il credere che la sua influenza si estese, almeno indirettamente, fino alle Arti del disegno. Le melodie che somministrava questa lingua alla poesia, riscaldavano il genio, animavano la sensibilità dei pittori e degli statuarj. Un verso d'Omero dipinse il sopraciglio del Giove di Fidia: le poesie di Anacreonte svelarono ai pittori le più secrete attrattive degli enti divini celebrati sulla sua lira: descrivevane loro le forme e le attitudini; dipingeva Venere, la bellissima fra le madri, in atto di accarezzare suo figlio, il più bello de' fanciulli. Quanta distanza eravi da tante imagini incantatrici, che l'artista greco poteva scegliere e variare a suo talento, all'Iside che allata un bue (*), ad Oro collocato sulle immobili ginocchia di sua madre, ed a

eccellenti per gli artisti greci il di cui vero scopo era la perfezione dell'arte: mentre, come abbiamo già osservato più sopra, in Egitto le Arti medesime erano dirette da principj ben differenti. Non torneremo pertanto a ripetere i ragionamenti fatti intorno a simile argomento. (*N. del T.*)

(*) Fra un gran numero di soggetti simili potransi

tutti gli emblemi di pura convenzione, il di cui misterioso senso era all' artista egiziano velato dalla religione e di cui le leggi prescrivevangli, anche ne' più piccoli dettagli, la fredda e monotona ripetizione (*).

In un paese in cui l'Arte era ridotta alla qualità di semplice mestiere, dovette necessariamente l' artista discendere alla condizione di un artigiano. Niuna distinzione per lui, in Egitto, e nissuna emulazione per conseguenza. In questa professione, come in tutte le altre, ciascuna generazione, sulle pedate di quella che l' aveva preceduta, seguiva uniformemente la carriera che l' azzardo della nascita aveagli assegnata. In Grecia al contrario la più viva emulazione faceva brillare da ogni parte i più rari talenti. Gli onori circondavanli viventi e continuavano anche dopo morti. Un bell'edifizio portava il nome dell' architetto che l' aveva fabbricato e così dicevasi il *portico d'Agapto*. Fidia era incaricato della suprema intendenza dei monumenti con cui Pericle abbelliva Atene: il pittore Nicia aveva la sua tomba fra quelle degli eroi. Gli Dei stessi sembravano prendere parte a questo omaggio tributato al merito de' grandi artisti: *mi fece Fidia*, diceva Giove Olimpico (**);

consultare quelli incisi nella raccolta di antichità pubblicate dal conte di Caylus nel tomo I, tav. IV; e nel tomo IV, tav. IV e IX: e più particolarmente la vignetta alla pag. 70 delle *Osservazioni storiche sopra alcuni medaglioni* del senator Bonarotti; Roma, 1698, in 4.°

(*) Vedi quanto abbiamo già notato più sopra a pag. 9 e seg. (*N. del T.*)

(**) Racconta Pausania, che al suo tempo il luogo in cui Fidia aveva eseguita la sua celebre statua di Giove vedevasi ancora ad Olimpia ove era stata collocata un' ara dedicata a tutte le divinità.

Tutto quello che dice qui il signor D'Agincourt prova quanto l' immaginazione de' Greci fosse più calda di quella degli Egiziani, e nulla più: giova quindi ripetere ancora ciò che notammo altra volta, che non devonsi cioè paragonare fra di loro le opere di due popoli la cui esecuzione fu diretta da sistemi e guidata da principj affatto differenti. I Greci in fatto trattarono l'Arte per l'Arte stessa, la quale mirava esclusivamente alla rappresentazione delle belle forme della natura: quando invece in Egitto l'Arte tendeva alla sola espressione di un certo ordine d' idee e doveva perpetuare, non già la bellezza delle forme, ma la memoria delle persone e delle cose; talchè considerossi l'Arte medesima come un mezzo potente per dipingere il pensiero; era in somma una scrittura. I tempi stessi, dice il signor Champollion, nel suo *Précis des hiéroglyphes*, non erano che magnifici caratteri rappresentativi delle dimore celesti: le statue dei re e de' semplici particolari, i bassirilievi, le pitture, che rappresentavano scene della vita pubblica e privata, entravano, per così dire, nella classe de' caratteri figurativi; e le imagini degli Dei, gli emblemi delle idee astratte, gli ornamenti e le pitture allegoriche, i numerosi anaglifi in fine erano come altrettanti segni simbolici della scrittura propriamente detta. Il bello ideale adunque fu il tutto in Grecia ed il genio dell' artista slanciossi senza limiti alla ricerca e perfezione del medesimo: lo che non fu mai lo scopo del dottrinato e religioso Egitto, anche nelle cose più piccole ed indifferenti. La Grecia perciò giunse fino a Fidia e l'Egitto s'assise grandiosamente severo in mezzo ai suoi colossi, ai suoi palazzi, ai suoi tempj. E mentre la religione egiziana per tributare omaggio ad un artista non avrebbe permesso di fingere che Giove si credesse onorato da una statua di Fidia e che Venere agognasse di essere ammirata da Prassitele e che si mostrasse poscia sì contenta della statua fattale dal suddetto artista, da volere che il tempio nel quale si adorava in Gnido fosse aperto da tutte le parti *ut conspici possit undique effigies* (come dice Plinio); mentre, ripeto, in Egitto la religione non avrebbe permesso siffatte esagerazioni, usate dai Greci, per la sola ragione che in quella contrada l'Arte non coltivavasi soltanto per l'Arte stessa; così la medesima religione non avrebbe acconsentito che le divinità cadessero nello stato della più vile abbiezione in faccia ai mortali, come ci sono talvolta dipinte in Omero. Giove che minaccia di battere Giunone: questa Dea che batte col turcasso le orecchie a Diana: l'ira

oppure *Prassitele m' ha egli veduta?* esclamava Venere. Finalmente, perchè non mancasse alcun genere d'illustrazione alle Belle Arti, fu nel grembo delle medesime che ebbero vita i due grandi uomini che più di tutti fecero onore all' umanità: Pitagora e Socrate erano figli di scultori. La casa del primo diventò un tempio: l'altro ebbe altari a lui dedicati, dopo la sua morte.

È questo il quadro succinto degl' incoraggiamenti d'ogni specie, che la natura, il governo, i costumi e la religione offrivano in Grecia alle Belle Arti; non che degli ostacoli insormontabili che le cause medesime frapponevano alle stesse in Egitto. Bisogna convenire che vi si trova una sufficiente spiegazione di ciò, che le tradizioni ed i monumenti sembrano costringerci a confessare: presso gli Egiziani, popolo giustamente celebre per altri titoli, l'Architettura, prima della introduzione dello stile greco, contenta d'imporre agli uomini e di sfidare i secoli colla massa e solidità delle sue costruzioni, non andò mai in traccia nè della vera bellezza che nasce dalla giustezza delle proporzioni, nè dell' eleganza resultante dalla scelta delle forme (*).

di Giunone e Pallade contro il cadavere dell' infelice Ettore e cose simili.

Osiamo lusingarci, che questi brevi cenni confermeranno sempre più i nostri lettori nella massima di dovere ormai cessare dal fare confronto di due popoli sì differenti fra di loro per religione, costumi, governo e clima, quali furono il greco e l' egiziano. (*N. del T.*)

(*) Siamo persuasi che i nostri lettori troveranno intieramente falso questo ragionamento del D'Agincourt intorno all' Achitettura egizia confrontata colla greca. E per non entrare in lunghe discussioni su questo argomento ci accontenteremo di qui riportare il giudizio dato sui monumenti egiziani da due dotti artisti francesi, i quali formarono parte della grande spedizione fatta in quella regione sul finire del passato secolo. L'Architettura greca e l'Architettura egiziana, dicono i signori Jollois e Devilliers nella descrizione generale di Tebe, hanno un merito indipendente l' una dall' altra e che non puossi confrontare. Per poter dare un retto giudizio intorno a questa materia è d' uopo spogliarsi dei pregiudizj dell' abitudine. Una tal cosa in fatto ci sembra talora giusta o bella, ec. soltanto per l' abitudine che abbiamo di vederla sempre sotto forme determinate, ec. Dopo di avere osservato e studiato, per lo spazio di otto mesi consecutivi, tutti i monumenti dell' alto Egitto; dopo di esserci famigliarizzati colle idee di grandezza, di solidità e di magnificenza che presiedettero alla esecuzione degli edifizj egiziani, noi giungemmo ad Antinoe, città fabbricata dall' imperatore Adriano, e nella quale tutto ciò che ancora sussiste venne costrutto sui principj e collo stile della greca Architettura: sarebbe difficile l' esprimere la specie d' impressione disgustosa che produssero all' istante sopra di noi que' monumenti. Le colonne d' ordine corintio, e di sì elegante proporzione, ci sembravano magre, grette e senza alcuna apparenza di solidità: i capitelli tanto ricchi e tanto apprezzati, ci parvero offrire nel loro insieme una complicazione di parti senza motivo. Abbisognovvi di qualche tempo per ritornare alle antiche nostre abitudini ed ai primi nostri gusti. Da ciò ne consegue che è forse egualmente falso il dire che l'Architettura egiziana manca di eleganza, come sarebbe ingiusto rimprovero per l' Architettura greca, se taluno la volesse priva di solidità: queste due Architetture soddisfanno egualmente alle convenienze generali: ambedue corrispondono allo scopo avuto di mira dai loro inventori e sono ambedue il risultamento dell' influenza del clima che le vide nascere e delle abitudini dei popoli presso de' quali furono esse in onore. Fa maraviglia, per non dir pena, il pensare come mai potè fondarsi l' opinione che l'Architettura egizia non è che il risultamento dell' Arte in culla, mentre è la medesima il prodotto di un' arte giunta al più alto grado della sua perfezione. E noi aggiungeremo che questa Architettura in Egitto è antichissima in confronto a quella dei Greci, rimontando essa al di là dell' epoca dell' invasione degli Hykschos, orda di barbari che annientò quasi il primo periodo della civilizzazione egizia. E da questa invasione, come ben osserva il sig. Champollion, vien chiarito un fatto che colpì di meraviglia tutti coloro che viaggiarono in Egitto, l' osservare cioè antichi resti di Scultura dipinte e di buonissimo stile adoperati come semplici materiali nella costruzione stessa dei più antichi monumenti di Tebe. Era ben naturale, che i primi re della XVIII dinastia, facendo risorgere

Presso di loro la Pittura quasi senza esercizio ed innalzantesi appena alla dignità di un'arte, non produsse niente per il piacere degli uomini e fece pochissimo per la loro istruzione (*). La Scultura finalmente, che ci occupa qui parzialmente, fu circoscritta negli stretti limiti di una rappresentazione affatto materiale, ed il più delle volte enigmatica; mentre che in Grecia questa bell'Arte, nata da un sentimento delicato e profondo e passando per tutti i gradi di una educazione veramente filosofica, giunse ad una sublimità che eccitando l'ammirazione degli artisti di tutte le nazioni e di tutti i secoli rende quasi impossibile il poterla superare, se non dire semplicemente imitare.

Non è mia intenzione di qui pubblicare una minuta nomenclatura dei grandi artisti, non che dei capi d'opera che immortalarono la Scultura greca: non credo però inutile di succintamente mettere sott'occhio de' miei lettori le epoche più interessanti della sua storia, quelle che sono fissate da tradizioni certe e che ci presentano i cambiamenti più rimarchevoli nel carattere dell'Arti.

La prima epoca è quella in cui si distinsero Elada ed Agelada. Questi due scultori contemporanei di Pisistrato hanno battuta una nuova strada nella pratica di un'arte che la Grecia coltivava già da molti secoli con successo, e tentarono di aggiugnere la scelta e la vaghezza delle forme alla materiale

l'Egitto, dopo l'espulsione degli oppressori, riedificando palazzi e tempj adoperassero nelle nuove costruzioni questi sacri avanzi che giacevano sparsi sul luogo medesimo, su cui la loro religione e pietà voleva rialzare gli altari e restituire in tutta la sua purezza il culto venerato de' loro padri. Ed è perciò che i più antichi edifizj che ancora sussistono tanto a Tebe che in fondo della Nubia non appartengono già all'origine dell'Arte ma sibbene al suo risorgimento. I palazzi in fatto di Karnac, di Luqsor, di Kourna e di Medinet-Abou ci offrono i nomi de' più gran re della XVIII dinastia e sono questi edifizj riconosciuti come i più antichi di tutti. Ora su tali edifizj ove l'Architetto spiegò le maggiori ricchezze e realizzò le più nobili concezioni niente ci prova che siano essi i primi tentativi dell'Arte: che anzi tutto ci dimostra il contrario, che cioè sono i medesimi il risultamento di una lunga esperienza anteriore. Basta lo studiare un istante su questi venerabili monumenti per persuadersi, a malgrado d'ogni prevenzione in favore dei Greci, che vi sono delle vere bellezze e che l'Arte non era nuova e nascente quando furono gettate le fondamenta di que' palazzi o di que' tempj. L'Arte egizia dunque avanti il XIX secolo prima dell'Era Cristiana era già giunta ad una perfezione che toglie qualunque appoggio ai fautori del sistema greco per potersi più oltre sostenere. Il solo avanzo dell'edifizio antico veduto dall'architetto Huyot nel palazzo di Karnac (che è indubitatamente più antico di tutto il palazzo medesimo) servirà di prova al nostro assunto. Sfuggito quest'edifizio alla barbarie dei pastori venne rispettato da chi ordinò quel grandioso palazzo e riunito alla parte di nuova costruzione: la leggenda reale scolpitavi ne chiarisce maggiormente questo fatto appartenendo ad un re di una delle dinastie anteriori alla XVIII. (Vedi *Champollion: Lettres sur le Musée R. de Turin*). (*N. del T.*)

(*) Difficilmente si può dare giudizio sopra la Pittura egiziana; giacchè i soli dipinti che ci sono rimasti sono quelli dei sepolcri, i quali possono considerarsi non già come vere pitture, ma sibbene qual parte della scrittura sacra simbolica e quindi opere fatte con una maniera fissa di convenzione. Così dicasi delle pitture sulle casse di mummia e simili. Qualunque sia però il modo di vedere queste pitture non ci sembra che quest'Arte abbia prodotto nulla pel piacere degli uomini; meno poi che abbia fatto pochissimo per la loro istruzione. (*N. del T.*)

esattezza da cui nessuno prima aveva osato discostarsi nella rappresentazione del corpo umano. Tali principj vennero dal primo trasmessi a Fidia e dal secondo a Policleto. Questi però bentosto s' avvidero, che era coll' ajuto di fittizie regole e ben di sovente anche a danno della verità dell' imitazione, che i loro maestri avevano cercato di perfezionare lo stile dell' antica scuola. Essi pertanto occuparonsi dei mezzi di avvicinarsi maggiormente alla natura e di creare uno stile largo e grandioso, senza troppo scostarsi dall' esatta rappresentazione delle forme. Un altro frutto di questi studj guidati dal genio fu quello di dare lo stesso carattere tanto all' espressione che allo stile; l'espressione quindi diventò nobile senza cessare di essere vera. Un sapere profondo fissò in allora i principj dell'Arte e produsse il sublime: seconda epoca distinta dalle opere mirabili di Fidia per le statue degli Dei, e di Policleto per quelle degli uomini (*).

Ai medesimi artisti dobbiamo pure i principj e le opere più perfette di cesello, se come pare, con tal nome chiamar si dee la Toreutica, *Toreutice*, di cui Plinio asserisce che formarono un' arte: questo antico ramo della Scultura fu e continuò ad essere, in tutti i tempi, consacrato in servigio de' tempj ed al lusso de' particolari (**).

I successori di questi celebri artisti, Prassitele e Lisippo, avendo osservato essi pure che il sublime, di cui l'Arte andava debitrice ai modelli lasciati dai loro maestri, basava principalmente sopra un'austera semplicità, sopra una bellezza severa di forme e d' attitudini, credettero che stando ancora più vicini alle attrattive offerte dalla natura, sarebbe stato possibile,

(*) Avvi luogo a credere che fosse questa la progressione degli studj, che, sotto Fidia e Policleto, portarono le Arti fino al bello ideale. Del resto era nella loro mente che trovavan essi il tipo di questo bello, e Cicerone disse a proposito di Fidia: *Phidias cum faceret Jovis formam aut Minervæ, non contemplabatur aliquem a quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.* V. Cic., *De Perfect. Orat.* Ambedue (e l' ultimo particolarmente, il quale scrisse probabilmente sulla sua Arte mentre la praticava) fissarono sotto la celebre denominazione di *canone*, le più esatte e le più belle proporzioni, di cui doveva servirsi la Scultura per i sessi, le età e le condizioni diverse. Certamente che queste proporzioni erano anche prima conosciute, per lo meno in una maniera generale; giacchè l'Arte senza di ciò non avrebbe potuto giungere al grado in cui essi l'hanno trovata: la teoria però non era ancora bastantemente perfezionata per dare alla pratica una regola fissa e principj certi e per ispogliare conseguentemente le scuole dell' arbitrario e dell' incerto. *Polycletus fecit et quem* CANONA *artifices vocant lineamentu artis ex eo petentes, velut a lege quadam. Solusque hominum artem ipse fuisse, artis opere judicatur.* Plin., lib. XXXIV, cap. 8. Molti secoli dopo questi grandi maestri, i loro principj erano ancora talmente riconosciuti che Plauto, *Rudens*, nell'atto II, per esprimere la bellezza più perfetta in una donna, richiede ch' ella sia *omnibus simulacris emendatiorem.*

(**) A questo proposito si potrà consultare l'insigne opera del signor Quatrémère, intitolata: *Le Jupiter Olympien*; Paris, 1815, g. in fol., nella quale trattasi particolarmente e con somma dottrina della Toreutica degli antichi. (*N. del T.*)

senza distruggere l'effetto dello stile grandioso sull'animo, di aggiungervi un sentimento per il cuore: furono pertanto le fortunate loro mani che produssero le Grazie e la Venere di Gnido. In tal maniera formarono il *bello stile*, che fu quello della terza epoca e non lasciò più niente a desiderare per il perfezionamento della Scultura (*). È allora soltanto che sarebbe permesso d'attribuire alle sue produzioni questi due effetti morali, nei quali fu creduto di trovare la sorgente principale delle idee religiose: ai piedi di Giove armato di folgore, ebbero gli uomini timore: ai piedi di Venere conobbero che fosse amore.

Egualmente abile in un genere meno potente sull'imaginazione, ma egualmente commovente pel cuore, scolpì Pirgotele, alla medesima epoca, i ritratti degli uomini grandi della Grecia. Non mancava nulla alla fedeltà

(*) Esaminiamo ancora Plinio ove parla di questa serie di capi d'opera che spinsero l'Arte alla sua perfezione. *Phidias*, dice egli, lib. XXXIV, c. 8, *præter Jovem Olympium quem nemo æmulatur, fecit.... ex aere Minervam tam eximiæ pulchritudinis, ut formæ cognomen acceperit.... Polycletus Sicyonius Ageladæ discipulus, Diadumenum fecit molliter Juvenem: idem et Doryphorum viriliter puerum.... duosque pueros talis nudos ludentes, qui vocantur Astragalizontes, quo opere nullum absolutius.... hic consumasse hanc scientiam judicatur et toreuticem sic erudisse, ut Phidias aperuisse.* Lisippo, che aveva per principio il detto del pittore Eupompo, che cioè *naturam ipsam imitandam esse non artificem*, Lisippo, ripeto, fece sempre più progredire l'Arte: *Statuariæ Arti plurimum traditur contulisse.... non habet latinum nomen symmetria quam diligentissime custodivit.... vulgoque dicebat, ab illis (veteribus) factos quales essent homines, a se, quales viderentur esse.* Parole queste, che sembrano indicarci, che quest' artista introdusse nella umana Statuaria quella bellezza *ideale*, la quale è il frutto della scelta delle più belle forme sparse nella natura: la medesima bellezza che aveva già introdotto Zeusi nella Pittura e che Fidia aveva sì ben saputo applicare alla Statuaria divina. Ed è senza dubbio alla più felice applicazione di questi principj, che formano la parte sublime dell'Arte, che va debitore Prassitele per quella sua statua di Venere, celebre *in toto orbe terrarum* e per la quale trovossi tanto lusingata la Divinità medesima, che volle che il tempio in cui adoravasi a Gnido fosse aperto da tutti i lati, *ut conspici possit undique effigies.* Plin., lib. XXXVI, cap. 5.

Le interessanti notizie lasciateci da Plinio c' insegnano altresì, che, mentre la Scultura attirava a sè gli occhi di tutti per le forme esterne, sapeva in pari tempo parlare allo spirito per mezzo del sublime linguaggio dell' espressione: senza però permettere a quest' ultima di alterare od obbliare il carattere e l' oggetto principale dell'Arte, la bellezza. *Ctesilaus fecit vulneratum deficientem, in quo possit intelligi quantum restet animæ.... Naucerus luctatorem anhelantem.... Silanion Apollodorum fudit..... Nec hominem ex ære fecit, sed iracundiam...... Praxitelis spectantur duo signa diversos affectus exprimentia, flentis matronæ et meretricis gaudentis; hanc putant Phrynen fuisse, deprehenduntque in ea amorem artificis, et mercedem in vultu meretricis.* Ibid., lib. XXXIV, cap. 8. L'Arte antica, in un busto d'Omero, che ho veduto al Museo del Campidoglio, seppe riunire una duplice espressione: sembra che il poeta domandi al cielo la luce perduta e che in pari tempo riceva l' ispirazione divina che brilla nelle sue opere.

All' influenza di tanti e sì magnifici modelli sulla pratica dell'Arte, aggiungevasi altresì un' istruzione regolare intorno i suoi precetti, sparsa negli scritti composti dagli stessi artisti professori, tanto sulla Scultura in generale, che sui parziali di lei generi come sono l' incisione e la cesellatura. Antigone e Senocrate, statuarj, scrissero molti volumi sull'Arte loro, Duride di Samo ed Ippia d' Elide composero ambedue un trattato. Menechemo descrisse il processo di fondere le statue di bronzo. Ateneo nomina Adeo di Mitilene, Menetore e Sopatro come autori di una storia dei migliori statuarj e degl' incisori: Egesandro ed Alceta avevano già fatto, prima di Plinio, la descrizione delle più belle statue. Avvi luogo a credere che Policleto di Sicione unisse al suo celebre *canone*, a quella statua cioè, che era diventata la regola per le proporzioni, anche una spiegazione od un trattato che ne sviluppava tutto il sistema. Se quest'opera fosse giunta fino a noi, l'unione dei precetti coi modelli renderebbe perfetta la nostra istruzione sui principj fondamentali della Scultura e della Statuaria.

di queste illustri imagini, destinate a trasmettere da un'età all'altra i bei monumenti dell'Arte ed i nobili tratti della storia.

Quali uomini e quali lavori ! E chi mai senza la più viva emozione potrebbe imaginarsi di stare per un solo istante sotto i portici, nei tempj della Grecia, in presenza degli eroi, le di cui statue venivano dalla Scultura moltiplicate, e delle Divinità che la Scultura medesima vi collocava : oppure figurarsi solamente trasportato in una galleria, ai piedi di una statua di Lisippo, davanti un quadro d'Apelle e tenendo in mano un cammeo di Pirgotele! Questi piaceri erano riservati al solo Alessandro, al generoso vincitore del Granico e d'Arbella, il quale consacrando alle belle Arti i brevi momenti di riposo lasciatigli dalle sue conquiste, riposava da' nobili suoi lavori, presiedendo a quelli de' sullodati artisti. Ordinava a Lisippo di armare di folgore il suo braccio: voleva che Apelle gli mettesse in mano una corona di gigli e di rose, per adornarne la fronte a Rosselane (*). Ma ohimè! le Belle Arti di cui egli seppe tanto gustare le attrattive e delle quali vide i migliori giorni, andarono soggette dopo la di lui morte alla medesima sorte cui soggiacquero le sue conquiste (**).

Allorchè, ajutate da circostanze fisiche e morali così favorevoli come quelle della Grecia, giunsero a un sì alto grado di perfezione, è necessario, perchè vi si mantengano, che lo stato civile e politico non vada soggetto ad alcuno di quei cambiamenti che lo sconvolgono con violenza, alterando la forma ed i principj, e lo spingono alla sua ruina. Sgraziatamente soggiacque la Grecia, anche a malgrado di qualche intervallo di riposo, a simili sconvolgimenti politici durante i due secoli successivi alla morte di Alessandro il Grande. Influirono essi potentemente sul destino delle Arti nello stesso periodo. In mezzo alle vicende sofferte dall'Arte osservasi ancora qualche passo verso l'antico suo splendore : la sua decadenza venne così momentaneamente sospesa , ma non impedita.

(*) Sentiva altresì Alessandro quanto le Arti potevano contribuire ad assicurargli quella immortalità cui tanto agognava, unico scopo de' suoi voti : *Neque enim Alexander gratiæ causa ab Apelle potissimum pingi et a Lysippo fingi volebat ; sed quid illorum artem, cum ispsis tum etiam sibi, gloriæ fore putabat.* Cicer., *Epist. ad Famil.*, lib. V, epist. 12.

Edicto vetuit ne quis se præter Apellem
Pingeret, aut alius Lysippo duceret æra
Fortis Alexandri vultum simulantia.

Horat., *Epist.* lib. II, *Epist. ad Aug.*

(**) Dovrò io implorare l'indulgenza de' miei lettori, perchè in mezzo a tanti monumenti che formano la storia dell'Arte nel tempo della sua decadenza, io mi permetto di occuparmi qui forse troppo lungamente dei capi d'opera che segnalarono l'epoca della sua perfezione?

Simonide incaricato di celebrare le prodezze di un lottatore ai giuochi olimpici, trovando l'argomento poco poetico cantò Castore e Polluce.

Il gusto per le belle Arti, cui i generali del vincitore dell'Asia eransi presso di lui abituati, continuò per qualche tempo negli stati che soggiacquero al loro dominio. Apelle trovò asilo in Egitto presso il primo de' Tolomei. Questo principe occupò in pari tempo una moltitudine di statuarj e d'architetti ed il di lui esempio fu per lungo tempo imitato da' suoi successori: ma sotto la tirannia del settimo di questi principi gli artisti furono costretti ad abbandonare Alessandria. Provarono essi le medesime vicende di favore e di disgrazia in Asia, presso i re di Siria e presso quelli di Bitinia e di Pergamo: fu lo stesso in Sicilia sotto Agatocle e Jerone, fino alla presa di Siracusa fatta da Marcello.

Questo generale portò via dalla conquistata città un gran numero di statue e fu il primo che ornò la sua patria colle produzioni della Scultura greca. Bentosto le conquiste dell'Asia spogliarono delle medesime produzioni dell'Arte le principali colonie della Grecia, sparse sulle coste del Mediterraneo. La guerra di Macedonia privò questa contrada di più di cinquecento statue di marmo o di bronzo che resero più fastoso il trionfo del vincitore. Sono note le rapine del console Mummio fatte alla città di Corinto data in preda al sacco e poscia incendiata. Silla trattò egualmente la città d'Atene: Tebe non venne risparmiata: finalmente non furono rispettati gli stessi tempj di Delfo, di Epidauro, d'Olimpia o di Delo: tutti questi asili, questi sacri musei, ne' quali ammiravansi moltissimi capi d'opera in oro, in bronzo ed in marmo, frutto delle offerte di tutte le nazioni della terra, omaggi resi ai talenti degli artisti non che offerte tributate alla potenza della Divinità venerata, vennero tutti spietatamente spogliati da un avido conquistatore.

Indipendentemente dalla sparizione de' modelli e dalle turbolenze politiche e dalle devastazioni che non hanno più permesso alle scuole il pacifico e profondo studio dei grandi principj da cui avevano avuto origine, sembra che l'Arte portasse con sè un'altra causa di decadenza, o almeno una specie d'impotenza ad oltrepassare il grado di perfezione cui era giunta. I successori in fatto di questi artisti, che avevano creati i modelli e fissati i principj dell'Arte, sia che la natura quasi stanca gli abbia voluto favorir meno, sia che spaventati dall'elevatezza cui erano giunti i loro maestri temessero di non potervisi accostare abbandonandosi egualmente alle ispirazioni del genio, gettaronsi in uno stile d'imitazione che impedì loro di essere originali. Non poterono dare qualche pregio alle loro opere, se non colla diligenza e colla

ricercata esecuzione, che è quanto dire sostituendo il finito al grandioso: oppure, retrocedendo verso lo stile troppo risentito dei primi tempi, sostituirono la secchezza all'eleganza. Condannata così a decadere, per quella imperiosa legge cui devono andar soggette nel loro corso tutte le invenzioni umane, disturbata senza posa nell'impiego de' suoi mezzi, e costretta finalmente ad abbandonare il favorevole suolo sul quale aveva per sì lungo tempo prosperato, l'Arte perdette necessariamente moltissimo. Ciò nondimeno non si estinse, *non cessavit*: ma andò a vivere sotto altro cielo. Senza occupazioni nella loro patria e chiamati in Italia dallo splendore del nuovo impero, i più abili scultori greci stabilironsi in Roma (*).

Della Scultura presso i Romani.

Ho già fatto osservare, colla scorta di Winckelmann, che quel poco che ci resta degli antichi monumenti dell'Arte non ci permette di assegnar loro in alcun tempo uno stile originale proprio dei Romani. Tutto prova al contrario che nelle epoche più lontane, sia durante il governo reale che per la maggior parte di quello della repubblica, la Scultura, la Pittura e l'Architettura in Roma vennero praticate da artisti etruschi. Tutto prova egualmente che a questi sono immediatamente succeduti i maestri greci, i quali dall'epoca del loro arrivo in Italia fino a quella della distruzione dell'impero, eseguirono successivamente le opere le più interessanti dell'Arte; ad eccezione di quelle fatte da alcuni scultori romani loro allievi, nella stessa maniera che ne avevano potuto fare, in tempi anteriori, gli allievi degli Etruschi. Ciascuno di questi due popoli, avendo successivamente portato a Roma la sua scuola, i loro conquistatori non ebbero nè il bisogno, nè la volontà di formarne una veramente nazionale; di maniera che l'occuparsi dei fasti della Scultura presso i Romani, ove non brillò essa che di uno splendore non proprio, è lo stesso, propriamente parlando, che aggiungere alcune osservazioni a quelle che ci somministrò la sua storia e presso gli Etruschi e presso i Greci.

La statua di bronzo infatto, incoronata dalla Vittoria e collocata sopra una quadriga, che fu innalzata pel trionfo di Romolo, sembra fosse lavoro degli Etruschi; il colosso di Apollo in bronzo era stato fuso in Toscana.

(*) I Greci furono in Roma poeti, storici, pittori, scultori, architetti: di modo che se è forza confessare, che dopo la distruzione dei vari stati della Grecia e dopo il soggiogamento de' suoi popoli, questo bel paese, non fu più quello delle produzioni dell'Arte; non è però men vero che il genio ed i principj dell'Arte formarono ancora per lungo tempo una specie di patrimonio parziale agl' individui di questa nazione. Trapiantato e privato perfino delle sue radici, da per tutto l'albero produceva ancora i più bei frutti.

Dopo la distruzione delle principali città di questo paese e principalmente di *Volsinium*, chiamata la *Città degli Artisti*, la maggior parte di questi rifugiaronsi in Roma, la di cui popolazione e potenza crescevano di giorno in giorno e vi travagliarono in terra ed in bronzo.

La Scultura però non fece uso del marmo prima del V secolo dell'Era romana. Fu in principio del VI che i Romani si avvicinarono alle contrade abitate dai Greci: ben tosto le belle statue tolte a Siracusa da Marcello, fecero loro conoscere tutta l'eccellenza dell'Arte. Abbiamo già detto che gli eventi della guerra Macedonica non che le conquiste in Asia, ne condussero un numero molto maggiore: presero queste in Roma, per l'ornamento dei luoghi pubblici e dei tempj, la piazza di quelle che vi erano già, fatte di legno o di terra cotta.

Le bellezze dell'Arte, prodigate dagli artisti greci nella rappresentazione delle Divinità, infiammarono lo zelo religioso dei Romani. Essi vollero che gli autori di questi capi d'opera ne eseguissero presso di loro de' somiglianti e vennero perciò chiamati a Roma (*). Se ne accrebbe ben tosto il numero, sia con quelli che il terribile diritto della guerra aveva ridotti alla condizione di schiavi del popolo conquistatore, sia con quelli che volontariamente abbandonavano la loro patria, ridotta allo stato di provincia romana. Tutti trovarono di che occuparsi nella capitale del mondo. Gli uni ricevettero la libertà, furono gli altri magnificamente ricompensati, in premio dei piaceri che i loro talenti aggiungevano a quelli del lusso e delle ricchezze che avevano già saziati i Romani.

Fra questi maestri dell'Arte la storia nomina e distingue l'amico di Lucullo, Arcesilao, abilissimo nell'arte di modellare di modo che i suoi semplici modelli erano pagati più cari dagli artisti medesimi che non le opere le meglio terminate: la storia ci rammenta pure Pasitele, il quale, scultore e scrittore ad un tempo, consacrò cinque volumi alla descrizione delle più belle opere dell'Arte, conosciute a' suoi tempi (**): Solone incisore in pietre fine; Dioscoride che fu per Augusto ciò che Pirgotele era stato per Alessandro. Un numero infinito di artisti esercitarono i loro talenti in questo genere d'incisione, pel quale conservarono sempre i Romani un vivissimo gusto (***);

(*) È di questi che Orazio diceva:

Hic saxo, liquidis ille coloribus
Solers nunc hominem ponere, nunc Deum.

(**) Plin., lib. XXXV, cap. 12; e XXXVI, cap. 5.

(***) Fu allora, ed anche qualche tempo prima, che formaronsi gli amatori distinti, come li chiamiamo noi oggigiorno, ai quali gli studj ed i viaggi in Grecia avevano aperti gli occhj sulla bellezza dell'Arti. Terenzio

ma nè questi incisori, nè gli scultori statuarj, che colle loro innumerevoli opere hanno illustrato il passaggio dalla spirante repubblica ai primi bei giorni dell'impero, non fondarono una scuola romana veramente nazionale. Notisi altresì che l'opinione in Roma accordò sempre un prezzo maggiore alle antiche opere dell'Arte, prodotto questo di terra straniera, e che gli scrittori compiacevansi d'indicarne le epoche, gli autori o la scuola: « Non « è lavoro de' nostri tempi e del nostro paese, » dice Marziale, per accrescere l'elogio di una bella statua di Ercole (*). Ciò che diceva Marziale al tempo di Domiziano, l'aveva già detto cento anni prima Virgilio, sotto un principe che amava egualmente le Arti e le Lettere: e ben lungi l'orgoglio romano dall'offendersene, ripeteva come un titolo di gloria questi versi tanto conosciuti:

Excudent alii spirantia mollius æra
Credo equidem; vivos ducent de marmore vultus
. . . .
Tu regere imperio populos, Romane, memento
Hæ tibi erunt artes . . . .

Da queste superbe parole, da sì vano pregiudizio, ne risultò, che mentre in Grecia, presso un popolo la di cui anima era formata dal più puro fuoco celeste, le sublimi invenzioni dell'Arte furono proprie de' cittadini per nascita e per educazione distinti, in Roma al contrario la professione d'artista continuò ad essere esercitata dagli stranieri oppure venne abbandonata ai liberti. Lo stesso accadde relativamente all'insegnamento della Filosofia e delle Belle Lettere; insegnamento che nella medesima epoca può dirsi fosse esclusivamente praticato dagli emigrati Greci.

In una monarchia, il gusto dei sudditi si modella assai volentieri su quelli del loro signore, principalmente per ciò, che concerne i godimenti del lusso ed i piaceri dell'imaginazione, *sono i sovrani che formano il carattere ed i costumi degli uomini* (**).

Varrone, che forse fu il primo che fece una raccolta di ritratti e di disegni di grandi maestri, e colla scorta del quale Plinio ci trasmise tante interessanti notizie: Lucullo, il di cui gusto fu tanto vantato da Cicerone, e che pagò due talenti una semplice copia del quadro sul quale Pausia aveva dipinta Glicera seduta, coronata di fiori: Cicerone medesimo ed i suoi amici Ortensio ed Attico; Pollione che aveva un Sileno di Prassitele fra i monumenti che lasciava vedere al pubblico: Verre finalmente, la di cui galleria fu l'oggetto delle eloquenti accuse di Cicerone: *ejusdem (Praxitelis) est et Cupido objectus a Cicerone Verri.* Plin., lib. XXXVI, cap. 5. Giulio Cesare, che siamo tentati di mettere al primo posto in tutti i generi, gli aveva preceduti: pel primo fece fare una collezione di quadri, di statue, di pietre incise. Dopo dei succitati vennero Agrippa e Mecenate principalmente, il di cui amore per le lettere e la cui magnificenza secondarono sì bene le grandi idee d'Augusto.

(*) *Non est farina recens, nec nostri gloria cœli;*
Nobilis Lysippi munus; opusque vides.
Lib. IX, epig. 45.

(**) Il gusto per le belle statue greche, il desiderio

Questo genere d'influenza fu sì notabile presso i Romani, sottomessi finalmente al dominio di un solo, che ormai basta quasi allo storico di conoscere il carattere ed i gusti di ciascun imperatore, per determinare con sufficiente precisione il carattere delle produzioni dell'Arte sotto il suo regno, non che il grado di merito degli artisti suoi contemporanei. Questa osservazione, che noi facemmo già parlando dell'Architettura, si applica con egual precisione alla Scultura. Fu questa veduta successivamente grande, nobile, augusta sotto un principe che meritossi questo nome; licenziosa ed oscena sotto Tiberio, il quale non apprezzava, fra le opere dell'Arte, che quelle le quali potevano solleticare i depravati suoi gusti: adulatrice grossolana sotto Caligola, il quale faceva mettere la sua testa infame sulle più belle statue greche, invece di quella della divinità rappresentata; stravagante sotto Nerone, che faceva indorare i capi d'opera di Lisippo, egualmente che le mura del suo palazzo ed il quale, persuaso di aver maggior diritto al rispetto del popolo quando presentavasi allo stesso sotto più grandi dimensioni, comandava allo scultore Gallico Zenodoro, d'innalzargli una statua colossale in bronzo, mentre che egli stesso facevasi dipingere, *in linteo*, in proporzione gigantesca. Questa follia orgogliosa fortunatamente non diresse, a quell'epoca, tutte le produzioni dell'Arte; imperciocchè vedesi al Vaticano una testa in marmo di Nerone, di grandezza naturale, ed al Campidoglio un busto di Poppea, non che una statua d'Agrippina seduta, le quali opere sono tutte tre di una concezione e d'una esecuzione bellissima. Devesi fors'anche a questo imperadore la conservazione dell'Apollo del Vaticano e del preteso gladiator Borghese, trovati nella villa di Nerone ad Anzio: statue queste che potevano benissimo far parte di quelle, di cui aveva egli spogliato il tempio di Delfo.

Simili modelli sostennero per qualche tempo l'abilità degli Scultori in Roma. La corta durata dei regni dei tre seguenti imperatori, non permise che potessero nuocere alle Arti: quello di Vespasiano fu utile egualmente alle Arti, che alle Lettere, pel favore e per le ricompense che questo imperatore accordava a quelli che le coltivavano. Il tempio ch'egli aveva consacrato alla Pace, arricchito coi capi d'opera della Pittura e Scultura greca, diventò così il tempio delle Arti (*). Alcuni distinti cittadini, imitando i

di farne delle collezioni, propagossi assai rapidamente in Roma, e degenerò alla fine in un vero furore che strascinò seco soventemente la rovina delle sostanze:

Insanit veteres statuas Damasippus emendo,

dice Orazio, lib. II, satira 3; e la parola *veteres* serve d'appoggio a ciò che noi abbiamo già detto e prova che distinguevansi con tutta la cura le epoche dell'Arte.

(*) Nel cap. 5 del lib. XXXVI, dopo di avere Plinio

i gusti del sovrano, si compiacquero di egualmente incoraggiare gli artisti. L'effetto di queste fortunate circostanze è sensibile nei lavori di Scultura che ancora ci offrono i bassirilievi dell'arco trionfale innalzato in onore di Tito, figlio di Vespasiano: molte teste ivi ci presentano i più perfetti modelli in questo genere.

Trajano seguì l'esempio de' suoi due predecessori ed ottenne i medesimi resultamenti. È noto ciò, che sotto la direzione dell'Ateniese Apollodoro, eseguì l'Arte per celebrare le gesta di questo imperadore, sulla colonna che porta il suo nome. Giustificava egli un simile omaggio con quello che compiacevasi di tributare ai cittadini più illustri, facendo loro innalzare delle statue.

Adriano, esercitato ei medesimo nella pratica della Scultura, non che in quella della Pittura e dell'Architettura, non limitò alla sola Roma ciò ch'egli fece a favore delle Belle Arti. *Restitutor orbis terrarum*, lasciò monumenti in tutti i paesi ed in quasi tutte le città del suo vasto impero, che egli percorse più d'una volta. Mercè le sue cure innalzossi una novella Atene: terminò il tempio di Giove ad Olimpia e fece fare a questo Dio una statua colossale d'oro e d'avorio. La statua che rappresentava lui medesimo sopra una quadriga era pure di una perfezione che ricordava i bei tempi dell'Arte: coronava essa il magnifico mausoleo, ornato di tant'altre statue, che questo principe fece costruire per sè medesimo, nella capitale del suo impero, ed il quale monumento, anche a malgrado di tutto ciò che lo sfigura a' giorni nostri, basta ancora per darci la più alta idea del suo genio. Epoca fortunata per l'Arte, se colui, il quale compiacevasi di moltiplicarne e dirigerne le produzioni, non avesse forse alterate delle concezioni grandiose, colla mescolanza di stili discordanti, e principalmente se non avesse bruttata la sua nobile passione con una gelosia spinta fino alla crudeltà, contro gli artisti, dei quali doveva reputarsi ad onore d'esserne il rivale! Malgrado però i suoi torti e le sue persecuzioni, o che il suo

indicato, in mezzo ad una moltitudine di altre opere di Scultura, più di trenta statue esistenti in Roma e riconosciute come altrettanti capi d'opera di Prassitele e di Scopa, fa menzione di una Venere nuda, che superava in bellezza quella di Prassitele, e che sola avrebbe bastato per illustrare qualunque altra città. Poscia soggiunge: *Romæ quidem magnitudo operum eam obliterat: ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt, quoniam otiosiorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.* Non ostante le perdite d'ogni genere e le devastazioni cui soggiacque Roma in seguito, il numero delle statue eravi ancora tale, in tempo di Teodorico, che Cassiodoro ministro di questo principe, scrivendo all'architetto incaricato della loro conservazione non che di quella di tutti i monumenti antichi, gli dice che il numero era pressochè eguale a quello degli abitanti: *quas amplexa posteritas, pene parem populum urbi dedit, quam natura procreavit* (*Variar.*, lib. VII, form. XV).

gusto per la varietà degli stili sia realmente ridondato a vantaggio dell'Arte, come crede Winckelmann, seguendo una teoria che osai di combattere; o piuttosto, che il movimento generale che derivò da tanti lavori, sia stato quello che riaccese per un istante ancora il moribondo fuoco del genio; non si può negare che sotto il dominio d'Adriano la Scultura non abbia fatto alcuni passi come per ritornare verso l'antica sua perfezione. Questi passi sono riconoscibili in alcune produzioni le quali vanno quasi del pari colle opere più celebri dell'antichità: per esempio, la bella testa di quest'imperatore che fa parte della Collezione Borghese: le statue conosciute col nome di Antinoo: la mezza figura in bassorilievo di questo favorito d'Adriano, trovata nella Villa Adriana e conservata nel Museo Albani: soprattutto però la testa del medesimo Antinoo che vedesi a Mondragone presso Frascati in casa del Principe Borghese. Questa testa ha, nella sua colossale proporzione le forme morbide e le vere e dolci bellezze della natura: l'esecuzione è perfetta e dal lato della conservazione non avvi nulla da desiderare.

Fralle obbligazioni ch'ebbe l'impero verso Adriano metterassi sempre in primo rango la scelta ch'egli fece d'Antonino e Marco Aurelio per suoi successori. Questi due principi, l'amore e l'onore del genere umano, ereditarono in parte il gusto che aveva mostrato Adriano per le Belle Arti. Antonino incoraggiò gli artisti colle sue liberalità e somministrò loro l'occasione di esercitare i propri talenti, nella sua villa di *Lanuvium*, ove, fra gli altri monumenti, fu trovata la metà di una statua di Teti, la quale, benchè mutilata, presenta bellezze degne di una statua di Venere. Marco Aurelio, la di cui educazione venne presieduta di concerto dalla Filosofia e dalle Belle Arti, che ricevette lezioni da un dotto per nome Diognete, pittore di professione e che fu diretto dal gusto e dai consigli di Erode Attico, amatore illuminato di tutte le Arti; Marc'Aurelio che compiacevasi di consecrare alle Arti i suoi momenti d'ozio, le protesse in un modo ancor più efficace del suo predecessore. La Scultura diedegli un nobile testimonio della sua riconoscenza nella bella statua equestre innalzatagli, non che nella medaglia colla quale celebrò la giusta apoteosi di un principe, che, come diceva ei medesimo, fu suo unico studio in terra d'imitare la beneficenza degli Dei.

La venerazione che i due ultimi imperatori avevano ispirata al senato ed al popolo romano moltiplicò i loro ritratti ed i loro busti a segno da

considerare quasi come sacrilego quel cittadino si trascurava di ornarne la sua casa. Quindi ne risultò, che questo genere di Scultura, già molto in uso prima per conservare la memoria degli uomini illustri, acquistò sotto questi due regni una novella perfezione: la qual cosa ci somministra un esempio di più delle circostanze particolari, le quali, parlando di un solo ramo dell'Arte, hanno esattamente la medesima influenza, che noi, per l'Arte intiera, attribuiamo a cause più generali.

Dopo il regno degli Antonini tutto cangiossi. Volendo il senato cancellare l'infame memoria di Commodo ordinò di abbatterne le statue e di distruggerne i ritratti. Sommosse popolari non lasciarono che per un momento il trono e la vita a' suoi tre successori. La cultura delle Belle Arti soffrinne talmente, che, in pochissimo spazio di tempo, sparì tutto il frutto che le Arti stesse avevano precedentemente raccolto: incominciò quindi la loro decadenza, principalmente per la Scultura. Possiamo dare un giudizio da ciò ch'ella produsse, tredici anni solamente dopo la morte di Commodo, cioè sotto Settimio Severo.

I monumenti particolari divennero rari, e furono poco interessanti sotto i regni seguenti, ad eccezione forse di quelli che vennero eseguiti sotto Alessandro Severo. Due busti di quest'imperatore, ultimamente trovati, e che non sono privi di merito, furono senza dubbio il frutto dell'incoraggiamento che egli dava personalmente alle Arti. È opinione che le coltivasse ei medesimo: quel che è certo si è, ch'egli ebbe cura di riunire da tutte le parti le statue degli uomini illustri per collocarle nel Foro di Trajano e che fece decorare con figure colossali le terme che portarono il suo nome.

Da questo momento, non solo fu sospesa, ma tutto accelerò la caduta delle Belle Arti e particolarmente quella della Scultura, la quale, più che le altre due, abbisogna del lusso e della pace. Per un mezzo secolo, venti imperatori circa non fecero, per così dire, che assaggiare il trono imperiale: tiranni ognora rinascenti glielo disputavano: e quasi nessuno dei primi e dei secondi morì di morte naturale. La decadenza in allora diventò certa. Era già incominciata sul finire del III secolo: in principio del IV questa decadenza fu consumata. Ne abbiamo una prova nella rozza esecuzione dei bassirilievi di questo tempo che ancora vedonsi sull'arco di Costantino, non che nelle statue di quest'imperatore, le quali non sono sicuramente di migliore stile. Finalmente colla traslazione della sede imperiale a Costantinopoli Roma perdette per dodici secoli lo scettro delle Belle Arti.

Nei successivi quadri dei diversi caratteri che ricevettero queste Arti, non che delle vicende cui andarono soggette, presso i quattro popoli dell'antichità che le coltivarono con maggior frutto, ho principalmente procurato di far sentire l'influenza ch'ebbero presso questi popoli le circostanze naturali e sopra tutto le circostanze politiche (*). L'effetto di queste ultime è talmente notabile presso i Romani che mi sarà permesso di arrestarmivi ancora per qualche istante.

Lungi da ogni cultura delle Arti nei primi tempi della repubblica ed anche durante mille e più anni di fatiche che costò loro l'edifizio prodigioso del loro impero, noi li vedemmo prendere quasi sempre dagli stranieri e monumenti e professori e perfino gli allievi, massime per la Scultura. Se, fra le opere che ci trasmisero, l'ordine della composizione o il nome dell'autore sembra indicarci un'origine romana, bentosto vi si riconosce l'imitazione o dello stile etrusco o del greco: e quest'imitazione non ha mai nè il fare rissentito ed energico dell'uno, nè il sapere e le grazie dell'altro. Non vi si trova mai un sentimento innato, oppure è freddo, privo di ogni franchezza originale, e non offre allo spirito ed all'occhio il gradevole piacere dell'invenzione. Le forme non ci presentano che semplici reminiscenze, che maniere copiate: l'espressione è sempre incerta, nè giammai naturale. La composizione dei bassirilievi, che si possono considerare come romani, è sempre meno interessante di quella dei bassirilievi greci: l'esecuzione è molto meno fina. Alcuni busti ed alcune teste, di scultura romana, hanno senza dubbio e bellezza e grandiosità: ma però sono esse ben lontane, o dal sentimento più che fiero delle teste etrusche, o dalla venustà delle teste greche: l'artifizio con cui sono mossi i capelli ed acconciate le pettinature non ha mai l'eleganza attica. La toga dei senatori, le vesti delle matrone romane, hanno qualche gravità: ma senza parlare di ciò che toglievano all'Arte, nascondendo il nudo, non scorgesi nelle medesime nè la nobile semplicità di una Minerva greca, nè la maguificenza di quelle di una Giunone, nè le grazie di quel velo attraverso il quale Prassitele lasciava scorgere le attrattive di Venere (**).

(*) Caylus e Winckelmann, dai quali ricavai, generalizzandole, alcune delle principali osservazioni, che ho messo sott'occhio del mio lettore, sui quattro popoli dell'antichità che meritano di più d'occupare la posterità per il modo con cui trattarono le Arti, Caylus, dico, e Winckelmann differiscono fra di loro su varj punti: ed avrei forse osato di lasciare più chiaramente scorgere in che io m'allontanai dall'uno e dall'altro, se il tempo e l'età mi avessero permesso di basare le mie opinioni particolari in una maniera degna di questi due abili critici. Ciò nulladimeno si riconosceranno facilmente e sarà libero a ciascuno di adottare quelle che sembrerangli preferibili. Le discussioni polemiche sarebbero bene spesso al disopra delle mie forze: furono sempre queste in opposizione co' miei gusti.

(**) Essendo Prassitele scultore e non pittore, sarà un

Del resto se i Romani non possono pretendere alla divisione di questo tributo di ammirazione che i Greci hanno sì ben meritato pel loro profondo sapere nell'Arte della Scultura, non dobbiamo però scordarci che hanno essi un vero diritto alla nostra gratitudine, per le cure con cui raccolsero e conservarono le produzioni de' loro maestri. Senza i Romani, e senza la quantità di statue e di bassirilievi con cui erano fregiati tanto i pubblici edifizj che le più semplici case private, dalle di cui rovine si vanno giornalmente scavando, noi non godremmo delle bellezze dell'Arte antica e saremmo tentati di considerare come favola tutto ciò che gli autori de' tempi contemporanei ci raccontano della sua perfezione.

E voi, abitanti della moderna Italia, riposate pure sulla nostra riconoscenza per le vostre cure conservatrici. Ma voi avete anche maggiori diritti, poichè è al vostro genio non meno, che alle vostre collezioni, che noi dobbiamo il risorgimento della bell'Arte, di cui io tracciai la storia. Dopo di avere scorsi i tempi disastrosi della sua decadenza e della sua quasi totale sparizione, giungerò finalmente alle epoche più fortunate, nelle quali i vostri sforzi ed i vostri buoni successi la richiamarono ad una seconda vita: possa io in allora descrivendo con qualche interesse per i miei lettori questa sì gloriosa parte de' vostri annali, possa io, ripeto, provarvi la mia devozione e la mia gratitudine e pagare così le consolazioni e la felicità che lo studio delle vostre opere versò a larga mano sugli ultimi anni della mia vita passati in mezzo a voi!

po' difficile il potersi persuadere che attraverso il velo con cui coprì la sua statua di Venere (comperata poi dagli abitanti di Cos) trasparissero le belle forme della Dea. Questa proposizione del D'Agincourt sarebbe acconcia per dare l'idea di una pittura; ma non mai, ad esattamente parlare, di una statua, qualunque sia la materia di cui possa essere formata.

(*N. del T.*)

PARTE PRIMA

DECADENZA DELLA SCULTURA

DAL IV FINO AL XIII SECOLO

Scelta di alcuni dei più bei monumenti della Scultura antica.

Prima di mettere sott'occhio del lettore la serie dei monumenti destinati ad offrirgli la storia della Scultura, in tempo della sua decadenza ed all'epoca del suo risorgimento, ho creduto opportuno di presentare, sopra una sola tavola, alcune delle principali opere le quali ci attestano lo stato di quest'Arte presso gli antichi, nell'età sua più florida, e sotto i diversi aspetti, che io la considerai nella mia Introduzione. E primieramente la riunione di questi capi d'opera potrà giustificare, per quanto si può col debole mezzo dell'incisione, gli elogi tributati all'antica Scultura: richiamando poscia alla nostra memoria le magnifiche collezioni, che ci hanno conservato un sì prezioso retaggio, non che le dotti spiegazioni che ne furono date, proveremo di quanto noi andiamo debitori all'amore illuminato degl'Italiani per le Belle Arti; finalmente, collocati qui, come già fu fatto in testa alla parte storica dell'Architettura, e come faremo egualmente in testa alla parte storica della Pittura, collocati qui i monumenti dell'Arte antica, somministrano, col solo confronto, un mezzo sicuro per conoscere quanto l'Arte stessa ha perduto all'epoca della sua decadenza e nei secoli successivi, e fino a qual punto, durante il suo risorgimento, avvicinossi nuovamente agli antichi suoi principj (*).

(*) Non credo necessario di dover ripetere, che le osservazioni che accompagnano qui la descrizione dei monumenti, hanno per iscopo le parti dell'invenzione, della distribuzione generale e dell'espressione, più che quelle del disegno e dell'esecuzione, le quali appartengono a un trattato sull'Arte piuttosto che alla sua storia. Dietro la medesima considerazione, sebbene, resistendo per quanto mi è possibile all'entusiasmo che eccita sempre in noi la vista dei bei monumenti antichi, io non li creda senza difetti, mi astengo ciò non ostante dal far palese la mia opinione sopra un argomento, intorno al quale è dato ai soli professori di

Il primo posto è occupato dalla statua la più celebre del mondo, quella cioè dell'Apollo, N.° 1. L'espressione della sua testa è maggiore di ogni umana espressione. Alla bellezza dell'insieme, alla fierezza dell'atteggiamento, alla tranquillità della mossa malgrado l'azione del braccio, chi non esclamerà: Questo è un Dio (*)! Chi non crederà che il Dio medesimo guidò lo scalpello dell'artista? E fu egualmente bene ispirato l'autore della maravigliosa statua di Venere, N.° 2, la di cui memoria viene quasi involontariamente ad associarsi a quella dell'Apollo ogni qual volta che l'immaginazione tenta di realizzare l'idea astratta della bellezza, della nobiltà e della grazia. Certamente che le poche linee che io qui metto sotto gli occhi de' miei lettori sarebbero del tutto insufficienti se non si dovesse supporre che qualunque amatore delle Arti Belle ha più d'una volta contemplati questi due capi d'opera, se non in originale, almeno nelle numerose copie in gesso sparse oggigiorno per tutt'Europa. È alla memoria più che agli occhi che io m'indirizzo, e quale incisione, anche perfettissima, produrrebbe qui impressioni simili a quelle che il più semplice tratto ci deve richiamare!

Sì lo ripeto, è a questo sommo punto di perfezione che importa principalmente di considerare l'Arte, e non già negl'informi tentativi della sua infanzia.

Mentre con queste ammirabili produzioni e con altre simili, come il Giove di Fidia, la Giunone di Policleto la Scultura greca, superando le forme umane, di cui aveva fissata la bellezza ideale col riunir tutte le perfezioni sparse sulla natura, innalzavasi fino alla bellezza divina; l'immaginazione de' poeti popolava le acque ed i boschi di divinità subalterne, come sono le ninfe, le nereidi, i fauni, i silvani, chiamando in ajuto

poter pronunciare in conveniente maniera. Così lascerò a colui, che in questo secolo può occupare la prima piazza fra i giudici della sua arte, lascerò dico a questi il sospettare che la statua dell'Apollo di Belvedere possa essere una copia; appoggiando quest' opinione alla supposizione che il marmo di cui è fatta è italiano e non greco; mi accontenterò invece di rendere grazie alla divinità tutelare delle Belle Arti per la cura che ebbe di conservarla, senza chiederle in pari tempo se non permise che al solo marmo di Paro di rappresentare i suoi lineamenti originali, e senza chieder conto alla natura di ciò che le piace fare nelle viscere della terra. E perchè non avrà ella potuto dare alle cave della Grecia qualche vena di un marmo che, secondo il Conte di Caylus, *Antiquités*, vol. VI, pag. 353, ha la grana ed il colore di quello di Paro? Lo stesso autore aggiunge che è provato aver i Romani conosciuta questa cava. Possa la medesima somministrare alla nostra scuola di che fare delle copie egualmente belle come questa di cui si tratta.

A proposito di quanto dice qui il signor D'Agincourt intorno al marmo statuario greco o italiano leggasi la dissertazione del Cav. di S. Quintino a p. 2 e seg. delle sue *Lezioni Archeologiche* e vedrassi quanto leggermente basata sia l'opinione di Caylus; anzi molte statue furono giudicate di lavoro greco perchè greco pure fu reputato il marmo, mentre invece era italiano (*N. del T.*).

(*) *Incessu patet deus.*

lo scalpello dello scultore per realizzare l'esistenza di questi esseri immaginarj (*).

Il fauno o silvano rappresentato sotto il N.° 6, è composto di una natura alquanto mista; vi si scorge in certa qual maniera il primo grado dell'unione delle forme degli animali colla umana, mentre i satiri o capripedi ne sono l'ultimo termine. Trovando l'Arte, nelle forme degli animali, molti segni più pronunziati di forza e d'agilità esercitossi a trasfonderli con destrezza in questi esseri immaginarj ed a farli servire a vantaggio dell'espressione e della verità, senza però mai confondere le specie, e senza spogliarle della bellezza a ciascuna d'esse particolare.

Le medesime regole dirigevano ancora l'Arte, ed innalzavansi fino al sublime, quando ravvicinando questa de'caratteri di natura più nobile, voleva formare le immagini di esseri che ci sono per molti titoli assai più interessanti; quelle cioè degli uomini, che per le loro azioni gloriose o benefiche innalzavansi dissopra de' semplici mortali ed entravano nella classe degli eroi, classe vicina a quella degli Dei. Tali sono Ercole, Teseo e Meleagro la di cui statua, al N.° 7, ci somministra, sotto le più nobili forme, l'idea perfetta della bellezza unita alla forza ed al coraggio che esigono eroiche fatiche. Il suo atteggiamento tranquillo, ma non insignificante, maravigliosamente ci mostra il riposo di un ente superiore. L'Arte antica credeva, che se questo stato dell'anima non era improntato sui tratti del volto e nell'insieme del corpo, la bellezza non poteva più risiedervi.

Quando l'Arte medesima occupavasi di avvenimenti oppure di passioni che toccavano più da vicino la natura umana, era sempre scegliendo soggetti i quali potessero essere presentati sotto gli aspetti i più sublimi o i più commoventi. Che profondità di sapere, che finezza di gusto spiegò l'Arte antica nel concepimento e nell'esecuzione del gruppo del Laocoonte e de' suoi figli! N.° 4. Questo gruppo è la gloria della Scultura antica e stabilì la fama dei mortali che vi sono rappresentati. Niuna altra circostanza poteva riunire

(*) I nomi coi quali gli autori antichi, greci e latini, non che gli scrittori moderni distinguono le divinità boschereccie, e compagne di Bacco e di Pane, differenziano fra di loro in pari modo che variatissimi sono i caratteri naturali dai medesimi autori assegnati a questi personaggi favolosi. Anche gli antichi monumenti ci lasciano nell'incertezza intorno alla precisione di questi caratteri. Tre dotti di primo rango hanno tentato ultimamente di ben determinare le varietà con interessanti osservazioni. Heyne con una Memoria, che trovasi tradotta in francese nel tomo I. del *Recueil de pièces intéressantes*, pubblicato a Parigi dal signor Iansen nel 1796; Visconti nel Museo Pio-Clementino, tomo III e seg.; Lanzi nelle dissertazioni sui vasi etruschi inserite nel tomo I delle *Memorie degli Accademici Italiani*. Firenze, 1806.

in pari grado ed il dolore fisico ed il dolore morale: nè giammai le più forti emozioni dell' animo furono offerte accompagnate da maggior fermezza non che da tanta dignità, senza degradare le forme, senza alterarne la bellezza, perchè avvene una per ciascun essere e per ciascuna situazione della natura. Trovasi qui la bellezza che l' Arte greca, guidata da uno studio profondo e dalla sana filosofia, insegnava a conciliarne i tratti coll' immagine delle sensazioni che più se ne allontanano. Riunione quasi impercettibile, la quale, portando la natura umana e l' Arte al di là dei limiti comuni, forma il sublime, e ci colloca realmente, in quest' opera immortale, ad un punto di elevatezza di cui noi non ci credevamo capaci. Questo sublime sta nell' espressione ed il suo mezzo è nella perfezione del disegno, il quale sa rendere le attitudini e le forme in un modo tanto conveniente al soggetto. Dove fermerassi adunque l' ammirazione che merita questo gruppo e dove l' elogio dovuto agli artisti che lo hanno eseguito? Che mai hanno lasciato da farsi alla posterità? « Il Dio creatore dell' universo, dice Platone, non si degna di occuparsi che della formazione dell' anima; egli lascia quella del corpo ai genj inferiori: » Ahimè che forse la Scultura antica ha agito del pari rispetto alla Scultura moderna!

I mezzi dell' Arte per interessare, commovere, turbare il cuore, sono variati e graduati come quelli della natura. Nella composizione del gruppo del Laocoonte lo spettatore trovasi in mezzo all' azione: quello di Arria e di Peto, N.° 13, produce un differente effetto sulla di lui immaginazione. Arria è caduta; è dessa perduta pel suo sposo, il quale si arrende al crudo di lei invito. L' azione è vicina al suo termine e non eccita che rammarico. In faccia al gran sacerdote di Apollo ed a' suoi infelici figli noi soffriamo egualmente che loro; qui invece si crede solamente di rileggere un passo storico, il quale lascia alla ammirazione il campo di osservare con quanta intelligenza seppe l' artista richiamarci alla memoria le parole di Arria, che già più non esiste, mostrandoci quale ne fu l' effetto. Doppia indicazione e sublime che trovò l' artista nella posizione delle due figure; una delle azioni sembra essere l' effetto dell' altra (*).

(*) *Casta suo gladium cum traderet Arria Pæto,*
Quem de visceribus traxerat ipsa suis,
Si qua fides, vulnus quod feci non dolet, inquit;
Sed tu quod facies, hoc mihi Pæte dolet.
MARTIAL., lib. I, epig. XIV.

Con quanta attenzione si occupa ancora Peto di sostenere con un braccio la sua già spenta sposa, mentre che coll' altra si caccia il pugnale nel seno! il suo maschio e forte atteggiamento si presenta di faccia e fa mostra di tutte le parti di un corpo nerboruto. Felice

Un altro gruppo (N.° 11) storico come il succitato ma di un genere assai differente può dirsi egualmente perfetto per la finezza della composizione e per l'eleganza dell'esecuzione; è Papirio fedele al decreto del Senato e ricusantesi di soddisfare la curiosità della madre. Le forme e le proporzioni della figura del giovane Papirio non ci lasciano in forse intorno alla sua estrema giovinezza, egualmente che l'atteggiamento della madre ci fa chiaramente conoscere il desiderio che ella ha di strappare il secreto dalla bocca del figlio. *Tu me lo dirai*, sembra ch'essa esprima col movimento della testa e con quello delle sue braccia teneramente appoggiate su quelle del giovinetto. Lo sguardo inclinato, un non so che nelle sue carezze, facile ad intendersi da un occhio esercitato, ci fanno chiaramente comprendere non essere questa l'espressione dell'Amore come potrebbe offrircela quello di Fedra per Ippolito (*).

Da questi soggetti, in cui l'Arte tendeva a far comprendere che cosa sono le passioni, o manifestate con violenza oppure profondamente dissimulate, noi passeremo all'espressione non meno difficile di un perfetto riposo del corpo, senza che appajano mancare la vita ed il pensiero: a questa classe appartengono due statue veramente meravigliose del Museo Vaticano. L'una di essa, N.° 14, è quella di Demostene seduto: l'immobilità delle sue mani, non che dei suoi piedi, ci persuade che tutta la sua esistenza sta concentrata nella parte pensante: la testa inclinata, l'occhio fisso, ma pieno di sentimento e di vita, indicano una meditazione profonda. L'altra figura, N.° 10, rappresenta il poeta Menandro. Egli pure sta meditando, ma non già intorno la guerra contro Filippo: egli non la faceva che ai vizj o difetti de' suoi concittadini. Il suo atteggiamento è più sostenuto, la sua espressione è più esterna ed in pari tempo perfettamente pacifica. È quel desso che senza fiele e senza veleno seppe istruire e correggere.

e dotta scelta, la quale permette all'Arte di esprimere il fatto, senza violare il principio costante della scuola antica, principio che esigeva che il soggetto fosse sempre sviluppato con chiarezza nella composizione e con grazia nell'azione.

(*) Sebbene Winckelmann, le di cui cognizioni saranno sempre da me rispettate, abbia coll'ajuto di eruditissime citazioni tentato di dimostrare che questo gruppo non che il precedente rappresentano fatti della mitologia o della storia greca; pure lasciandomi vincere dalla impressione che la vista degli originali produce su tutti coloro che li considerano attentamente sul luogo medesimo sono piuttosto persuaso che rappresentino due fatti della storia romana. Sarei altresì d'avviso dietro la bellezza di queste due opere, che, molto anteriori all'epoca loro assegnata, vennero eseguite dai più abili fra gli scultori greci, che i Romani, vincitori della Grecia, condussero a Roma, o che vi furono attirati, nei primi tempi, dalla duplice speranza della gloria e dell'interesse. Per piacere ai nuovi dominatori, od ai superbi ospiti dati loro dal caso, avranno scelti degli argomenti ancora presenti e cari alla memoria dei Romani e non si saranno allontanati dalla fedeltà storica che per conformarsi ai principj della scuola dalla quale sortivano.

La statua di Agrippina, N.° 12, è l'immagine della tranquillità dello spirito congiunta con quella del corpo. Assorta in una dolce meditazione, è seduta con un abbandono che mentre è dignitoso è nell'istesso tempo così naturale, e così vero, che non si può non riconoscervi quel riposo che bramasi tanto di godere dopo il bagno. La qualità e le pieghe delle sue vesti, di cotone o di lino, adattandosi ancora alle forme del corpo, ci fanno supporre che ne sia da non molto tempo uscita. Se vorrassi confrontare questo panneggiamento con quello dei due succitati personaggi, non vi sarà più alcuno che dubiti (come pur troppo fu spesse volte fatto) che gli antichi conoscessero perfettamente l'Arte di vestire giusta le convenienze di ciascun soggetto distinguendo con verità le diverse qualità di stoffe.

I due busti collocati sotto i N.[i] 8 e 9 di questa tavola sono simbolici o allegorici. Il primo rappresenta un Bacco giovine, il di cui carattere è preso da quello di un toro egualmente giovine: simbolo che serviva qualche volta a rappresentare lo stesso dio. Le due corna nascenti sulla fronte, alcuni tratti delle labbra e del collo indicano quel miscuglio di diverse nature, di cui gli scultori greci servivansi con arte per esprimere il carattere di ciascuna divinità con forme analoghe alle idee ricevute, senza però alterare la bellezza del soggetto principale. La Commedia è personificata sotto i lineamenti della seconda testa, N.° 9. Fu questa trovata con un'altra quasi simile, che puossi prendere per la Tragedia, all'ingresso di un teatro della villa Adriana. Non sono queste due teste imbrattate colla feccia di vino, come al tempo di Tespi: ma la corona di pampini e di grappoli d'uva, di cui va fregiata la capigliatura del busto, N.° 9, ci richiama e caratterizza la loro origine comune.

Gli altri busti, N.° 3 e 5, sono quelli di Alessandro e d'Augusto, principi che hanno troppo ben meritato dell'Arte antica, perchè l'Arte moderna non abbia a compiacersi nel tributare alle loro immagini la sua riconoscenza.

La prima parte di questa tavola ci ha mostrato, per quanto lo permisero il piccolo numero dei monumenti ed i scarsi mezzi dell'incisione, ciò che all'epoca in cui la Scultura antica era giunta alla sua perfezione, poteva fare per dare alle statue isolate ed ai gruppi le forme e le espressioni volute dalla perfetta imitazione. Abbiamo osservato con qual sapere o piuttosto con qual arte l'antica Scultura giungeva a marcare le caratteristiche differenze che devono distinguere, nella loro fisica natura, le divinità superiori dalle secondarie o miste e dagli eroi; e come finalmente, soddisfacendo gli occhi colla

più accurata esecuzione, lo spirito con pensieri ingegnosi e veri, l'anima con sentimenti delicati e profondi, giungeva ella sempre ad inspirarci il genere ed il grado d'interesse che erano convenienti all'oggetto rappresentato. Nella seconda parte della medesima tavola noi dimostreremo, coll'ajuto di scelti monumenti, come la Scultura antica, ripigliando in certo qual modo le sue primordiali funzioni, seppe esprimere i prodigi dei tempi favolosi od eroici, non che gli avvenimenti i più notabili della storia; mettere in chiaro le origini del rito e della maggior parte delle istituzioni religiose; rappresentare finalmente i costumi, e gli usi dei popoli prendendo per oggetto de' suoi lavori le immagini forti o delicate, gravi o semplici delle occupazioni e delle affezioni dell'uomo in tutte le situazioni della sua vita (*): vasto campo, nel quale la morale riceve dall'arte dello scultore, più prontamente e più energicamente, che non dalla parola, le salutari emozioni che l'amore della virtù e l'orrore del delitto inspirano alle anime sensibili. Dopo avere perdute queste nobili intenzioni e questa sublime influenza, nei secoli della decadenza, le Belle Arti le ricuperarono almeno in parte, all'epoca del loro risorgimento: possano le medesime ai nostri giorni riacquistare intieramente questa bella parte del loro retaggio! il lavoro da me intrapreso sarebbe troppo ricompensato se contribuisse a fare più generalmente sentire tutto l'interesse che l'Arte può ottenere sotto questo rapporto.

I monumenti antichi, di cui si tratta, erano eseguiti in più o meno alto rilievo, sia in plastica, quando modellati o gettati in forma, restavano nello stato d'argilla, di terra cotta o cruda, di gesso o di stucco; sia colla Scultura in pietra o coll'incisione in metallo; sia finalmente colla statuaria in legno, in marmo, in bronzo, in oro od in argento.

Altri bassirilievi eseguivansi in pietra o in marmo sopra tavole, nei fregi o in altre parti dell'Architettura e sopra le urne sepolcrali. Le sculture delle quali vanno adorne queste urne presso gli Etruschi, i Greci ed i Romani hanno principalmente diritto di fissare la nostra attenzione: i soggetti rappresentativi sono quasi sempre interessanti ed istruttivi; la morte ivi serve di lezione alla vita. Fra quelle risparmiate dal tempo distruggitore ne ho scelte alcune, che possono essere utili alla storia dell'Arte, e che meritano in pari

(*) *Quidquid agunt homines votum, timor, ira, voluptas,*
Gaudia, discursus . . . .
JUVENAL. *satyr.* I, *v.* 85.

tempo di essere proposte all'imitazione degli artisti, se non sempre rispetto all'esecuzione, sotto il rapporto almeno della composizione. L'amor proprio ribelle sovente alle lezioni troppo dirette, troveravvi degli esempj de' quali potrà profittare in silenzio.

Il N.° 15 presenta sopra un frammento di sarcofago una composizione filosofica, la quale ha per iscopo la formazione, la vita ed il fine dell'umana stirpe. Prometeo, dopo di avere modellata la figura dell'uomo, sta terminando quella della donna: ma nè l'una nè l'altra hanno ancora ricevuta la vita. Mercurio conduce presso le medesime l'anima, la quale, sotto l'emblema di Psiche, perfezionerà l'opera della creazione. Nell'altra parte della composizione, alcuni fanciulli in gruppo colle Parche sembrano rappresentare le conseguenze dell'unione dei due primi esseri ed indicare in pari tempo il principio ed il fine dell'umana vita: mentre che varj animali utili, spezialmente destinati al servizio dell'uomo, sono rappresentati nel campo del bassorilievo, come per indicare l'impero che gli accorda, non che i soccorsi dei quali gli è larga la provvidenza de' numi. L'artista, malgrado la sua esattezza nell'uniformarsi ai caratteristici voluti dalla favola, dalla storia e dall'allegoria, ha creduto di dovere seguire l'uso più antico scrivendo presso ciascuna figura il nome che la distingue. Se questo monumento non appartiene all'antica scuola greca, è stato almeno, come molti altri di quelli qui riportati, eseguito in Grecia dietro un'antica composizione, in quell'epoca, in cui come ben osserva il dotto Visconti, l'uso di deporre i corpi ne' sarcofagi avendo prevaluto, sotto gl'imperatori, a quello di bruciarli, si mandavano dalla Grecia a Roma queste urne sepolcrali per esservi vendute.

Il bassorilievo, N.° 16, presenta sotto un'immagine più sensibile e più naturale la nascita di una creatura umana; alcune donne le prestano le solite cure. La somiglianza di questa scena con quella, che la Pittura moderna ha sì spesse volte scelta per offrirla alla nostra venerazione, facilmente comprendesi: ma quanto è mai raro il poterla vedere trattata con tanta grandezza unita a tanta semplicità! Qui tutte le azioni, tutte le attitudini sono distinte senza essere isolate: l'interesse abilmente graduato si distribuisce fra la madre, che malgrado ciò che ha sofferto, sta ancora seduta con dignità, la nutrice, che lava il bambino, e la donzella che ingenuamente lo guarda, mentre prepara le fascie, nelle quali deve essere avvolto. Vicine a questa, Urania e Clio, che segna alcune linee sopra un globo, indicano, che il destino

di questo bambino, come la di lui origine, esser dovevano illustri: specie di allegoria, di cui troppo raramente fanno uso i nostri artisti in eguali circostanze (*).

Così fu per una felice applicazione del medesimo stile allegorico che l'Arte antica ha data la più possente delle dee per nudrice ad un fanciullo nato da una mortale, ma figlio del più potente fra i numi. Molti monumenti rappresentano Ercole fra le braccia di Giunone come vedesi al N.° 17. Fu dopo di aver succhiato quel latte divino, che, benefattore degli uomini, lanciossi nella laboriosa carriera, che doveva meritargli un posto fra gli abitatori dell'Olimpo.

Il soggetto del bassorilievo, N.° 18, risale ai secoli eroici, ai primi tempi della storia greca; egli ci offre la causa del celebre assedio della città di Troja (**). L'Amore per adempire la promessa di sua madre conduce Paride presso Elena e gliene fa osservare la bellezza. Venere collocata vicino alla sposa di Menelao, la quale attonita e modesta non osa ancora alzare gli occhi a guardare il principe trojano, la stimola a cedere ai di lui desiderj. Sono ambedue sedute e la loro attitudine interessa per una grazia semplice, il di cui carattere variato è proprio di ciascuna di essa. Le figure di Amore e di Paride, oltre ad essere egualmente eleganti presentano un'azione perfettamente d'accordo con quella delle altre due. È col mezzo di questo giusto sentimento delle convenienze, e di sì felice scelta delle attitudini, che l'antica Scultura giungeva a collegare sulla medesima linea tutte le parti essenziali di un soggetto, senza aver mai ricorso ai piani tormentati ed ai gruppi moltiplicati. Il gruppo di Venere e di Elena fa piramide insieme ad

(*) A nostro avviso gli artisti moderni fanno benissimo a non servirsi più di simili allegorie le quali nè ci possono interessare da vicino, nè sono di facile spiegazione pel volgo e talvolta vanno soggette ad interpretazioni se non capricciose almeno differentissime l'una dall'altra. Fa d'uopo che l'artista sia sempre contemporaneo nelle sue composizioni: interesserà maggiormente, schiverà il pericolo di una servile imitazione e sarà sempre inteso. La mitologia greca non può applicarsi alla moderna civilizzazione: la religione la proscrive. (*N. del T.*).

(**) Si può vedere la spiegazione che Winchelmann ha data di questo bassorilievo nei suoi *Monumenti Inediti*, pag. 157, non che l'altra che il sig. Guattani pubblicò nel volume per l'anno 1785, pag. LXI della raccolta che porta un titolo eguale all'opera del Winchelmann. L'illustrazione del Guattani era già stata inserita nel N.° XLVIII dell'*Antologia Romana*, dal signor Morisson scultore inglese, per servire di spiegazione ad un bassorilievo simile, ma sul quale trovasi la figura di Apollo collocata vicino a quella di Paride e dell'Amore.

Luciano nei suoi Dialoghi degli Dei, fa parlare in questo modo Venere, quando promette a Paride il cuore di Elena in premio del giudizio pronunziato a di lei favore: « Io ho due figli d'una bellezza sorprendente, il Desiderio e l'Amore: darotti l'uno e l'altro per guidare i tuoi passi in viaggio. L'Amore insinuerassi nel cuore di Elena ed obbligheralla ad amarti; il Desiderio, coprendoti colle sue ali, ti renderà amabile come lui stesso. Voglio io medesima essere presente e pregherò le Grazie perchè ci accompagnino. »

una piccola figura muliebre collocata sopra un pilastro. Uno dei dotti illustratori di questa composizione credette, che la succitata figura muliebre fosse la Dea della persuasione, Πειθώ; ma come mai crederassi che Venere e l'Amore, incaricatisi di presentare un giovane e bel principe alla più bella donna del mondo, avessero bisogno di soccorso per riuscire ad accenderli?

Un altro Amore assai più rispettabile e non meno interessante è quello che vedesi sul bassorilievo, N.° 19: è l'amor filiale di Zeto e d'Amfione per Antiope. Fugge questa e s'allontana dal re di Tebe che aveala ripudiata e da Dirce sua rivale che la maltrattava. Che dolce attenzione, che ingenua e toccante sensibilità nel movimento delle teste e delle mani dei due figli intenti a sostenere la loro madre! Sgraziatamente questa espressione, parte veramente sublime dell'Arte, che alletta l'occhio e s'imprime nell'anima, svanisce tanto nelle descrizioni che sulle incisioni.

Se i bassirilievi antichi ci offrono i migliori modelli di allegoriche composizioni e di sentimentali espressioni, lo studio dei medesimi spande in pari tempo grandissima luce sui costumi, sulle opinioni e sulle cerimonie religiose degli antichi.

Noi abbiamo già fatto osservare quanto differivano gli Etruschi dai Greci e Romani nella scelta dei soggetti con cui decoravano le urne ed i sarcofagi destinati a ricevere il corpo o le ceneri dei defunti. Servivansi quasi sempre, per questo genere di monumenti, delle immagini delle Furie, di quelle dei Genj della morte, oppure vi rappresentavano azioni bellicose e crudeli. Gli esempj che noi abbiamo sono numerosissimi; ed il N.° 20 è uno di quelli i quali provano che nessuna circostanza poteva far rinunziare ad un uso inerente al carattere nazionale, poichè sulla tomba di una donna collocò lo scultore etrusco la rappresentazione di un fiero combattimento. L'esecuzione corrisponde all'energia del pensiero: ma che contrasto fra questa scena terribile e l'immagine del riposo che ci offre la figura principale, di quel dolce riposo, di quell'oblio dei patimenti della vita, che i Greci ed i Romani auguravano ai loro morti, di cui replicavano gli emblemi sulle loro tombe sotto tante e sì graziose forme!!

È colla scorta di simili idee che venne decorata la magnifica urna di marmo greco, di cui una parte vedesi sotto il N.° 12. Tutto eccita piacere su di essa; tutto, come nelle odi di Anacreonte, vi parla d'amore e di allegrezza: è Bacco che accompagnato dai fauni e dai satiri trova Arianna

addormentata nell'isola di Nasso, e che sta contemplando le bellezze che Amore gli scopre. La testa di Arianna sembra essere un ritratto e probabilmente sarà quello della donna che aveva cessato di vivere. Sotto questa voluttosa immagine l'idea della morte non ha più nulla di lugubre: svanirebbe anche intieramente se lo scultore non avesse adempito al dovere d'indicarla sopra un'urna sepolcrale, collocando il Sonno dalle grandi ale in atto di scuotere i papaveri sulla bellezza che non è più. Tutta questa composizione è ricca, ma non confusa: lo spirito e l'occhio possono goderne senza sforzo.

Il culto di Bacco, sorgente feconda di mistiche immagini proprie a riscaldare il genio degli artisti, non che ad eccitar l'estro de' poeti, ha lungamente occupato lo scalpello ed il pennello dei Greci. Trovasi molta analogia fra il soggetto del bassorilievo, N.° 23, con quello di un vaso greco pubblicato fra i monumenti della Pittura, sulla tavola I, N.° 2. Ambedue ci presentano un bel toro, *caput in se reflexum*, che alcune donzelle, *sacrificantes*, conducono davanti l'ara di Bacco; oppure è lo stesso dio sotto questa superba forma: imperciocchè la fierezza impetuosa del toro non ispira verun timore alle due giovani Baccanti collocate vicino a lui e non altera punto la grazia dei loro movimenti.

Il N.° 24 ci offre egualmente una scena religiosa: ma questa è pacifica, come l'abitante dei campi cui si riferisce. Una vacca allattante dimagrava: il proprietario ebbe ricorso alla lustrazione, cerimonia usata per purificare e guarire gli animali. Consisteva questa nell'aspersione dell'acqua sacra con un ramo d'ulivo; due oche erano il consueto tributo. Tutta la semplicità del soggetto trovasi nella composizione di questo bassorilievo, in cui lo scultore seppe alla vera espressione della natura unire tutta l'eleganza dell'Arte senza sacrificare l'una all'altra.

Il bassorilievo seguente, sotto il N.° 25, ci trasporta a que' tempi eroici, di cui i grandi artisti rappresentavano a preferenza le azioni a' suoi concittadini, per mantenere sempre viva in essi l'energia che tanto distingueva i nobili loro antenati. È Meleagro, che alla testa dei principi della Grecia, insegue ed attacca il terribile cinghiale Caledonio: Atalanta, figlia di un re dell'Arcadia, è la prima che osa di avvicinarsi alla fiera, di ferirla con una freccia e di meritarsi così l'omaggio della spoglia dell'animale non che la mano di Meleagro. Giammai immagine più viva di sforzi diretti verso un

medesimo scopo fu rappresentata con maggior energia e chiarezza. L'enorme animale occupa quasi solo tutto il luogo del combattimento. È contro di lui che sono diretti tutti gli sforzi de' cacciatori; sebbene circondato dai medesimi è però sempre l'oggetto principale della composizione. Il personaggio che vedesi sul davanti avrebbe tolto tutto l'effetto se fosse stato rappresentato in piedi: l'artista quindi lo fece rovesciato, mentre dei cani da lui guidati, uno già ferito soccombe sotto le zanne del cinghiale; l'altro s'atterrisce guardandolo ed il terzo afferratolo per l'orecchio lo tien fermo sotto i colpi di una clava che sta per ucciderlo. La composizione termina con una figura di donna a cavallo, la quale coraggiosamente conficca la sua lancia nei fianchi della fiera. La verità, l'espressione, l'unità della scena in questo monumento, come in molti altri della greca Scultura, possono servire di modello anche ai pittori. Nelle scuole antiche i medesimi principj e lo stesso gusto dirigevano le due Arti nei più importanti punti della teoria generale (*).

Quando i soggetti scolpiti sulle urne cinerarie si riferiscono più spezialmente alla destinazione di questo genere di monumenti, non che agl'individui di cui dovevano conservare i resti, l'artista spesse volte vi aggiungeva i ritratti delle persone morte. Ne rammentava altresì il rango e le virtù col rappresentare qualche azione della loro vita o qualche circostanza della loro morte; ed in tal modo fissava stabilmente la memoria delle epoche, dei fatti, delle costumanze e dei riti.

Tale in fatto è il bassorilievo N.° 26, il quale ci conservò la tradizione di molti usi religiosi. Varj sacerdoti col capo coronato di fiori, vestiti giusta il loro rito e portando l'incenso ed il fuoco, recitano vicino al corpo inanimato di una giovane donna le funebri preci, accompagnate dall'acuto suono degli stromenti destinati a scacciare i cattivi Genj, *tristes ex æthere diras*, oppure a marcare le solite conclamazioni. Gli altri dettagli di questa composizione ne aumentano sempre più l'interesse con circostanze relative al fatto: tali sono il cupo dolore di una madre seduta vicino al letto di morte, e l'atteggiamento di un tenero fanciullo che tristamente se ne allontana.

Il bassorilievo, N.° 27, ci offre pure un'altra scena commoventissima; e quale fu mai il sentimento la di cui espressione non hanno gli antichi

(*) Ripetiamo dunque con Orazio:

. . . . Exemplaria græca
Nocturna versate manu, versate diurna.

confidato all'Arte! La pietà militare, le cure cioè che i soldati rendevano ai loro compagni feriti o morti, erano spesse volte rappresentate sui monumenti pubblici tanto presso i Greci, che presso i Romani. A Sparta erano questi doveri una naturale conseguenza della legge di Licurgo, la quale, durante il combattimento, dichiarava l'amico risponsabile della condotta e della sorte dell'amico. Molte composizioni trattate con pari grandiosità, perfino sulle pietre incise, ci rammentano questo amore veramente civico e sì generose cure.

Dopo la morte di Lucio Vero, che Marc'Aurelio aveva associato all'impero, i Romani supplicarono quest'ultimo di voler solo incaricarsi del governo. Una siffatta prova d'amore e di confidenza, data a nome di tutto il mondo, meritava d'essere mandata alla posterità per mezzo della Scultura. Questa in fatto consegnolla sopra una tavola di marmo, che rispettata dal tempo giunse fino a noi e conservasi ancora nel Museo del Campidoglio: è il soggetto del N.° 28. Roma presenta all'imperatore un globo, simbolo dell'universo felice in allora per le sue beneficenze, istrutto da' suoi scritti, e più ancora dall'esempio delle sue virtù. Questa composizione, nobile e semplice come l'anima di Marc'Aurelio, è una pagina chiaramente scritta di una storia che leggerassi sempre con amore. Lo stile dei panneggiamenti può servire di modello al pari di quelli del bassorilievo sotto il N.° 16.

Il soggetto del bassorilievo N.° 29, ricco di simboli di una consacrazione religiosa, viene spiegato per l'apoteosi di Antonino e Faustina. È un omaggio del popolo romano, cui Marc'Aurelio e Lucio Vero vollero aggiungere quello della loro riconoscenza verso il principe che avevali adottati. Questo monumento nel suo insieme ci presenta una disposizione, che, senza l'imbarazzo ed il soccorso di piani moltiplicati e di effetti pittoreschi, soddisfa allo scopo essenziale del soggetto con tutta la magnificenza dell'Arte e della poesia. In mezzo della composizione il genio dell'immortalità, in atteggiamento egualmente pieno di dignità, che di grazia, sostiene sulle sue ali e porta verso l'Olimpo le immagini dell'imperatore e dell'imperatrice, preceduto dall'aquila, simbolo della potenza romana. A sinistra una figura alquanto curvata abbraccia un obelisco, che ci rammenta quello innalzato nel campo di Marte ove era stato eretto il rogo su cui furono deposte le mortali spoglie di Antonino: dall'altra parte Roma, in tutta la sua maestà, appoggiata a ricchissimi trofei, applaude agli onori tributati all'imperatore di cui compiange la perdita.

Erano queste le grandi e sublimi immagini verso le quali innalzavasi la Scultura antica, quando, straniera alla adulazione che degradò troppo soventemente questa parte de' suoi lavori, occupavasi di rappresentare le più gloriose epoche della storia di un popolo, oppure i più bei momenti della vita di un uomo: è in questa maniera che creando de' modelli perfetti per l'Arte tramandava alla posterità commoventi memorie ed utili esempj.

La statuaria consacrava altresì alla gloria dei principi o degli uomini illustri un'altra spezie di monumenti, che l'avidità devastatrice dei conquistatori ridusse sgraziatamente ad un piccolissimo numero. Parlo delle statue di bronzo, dei bassirilievi, delle bighe o delle quadrighe della stessa materia, le quali opere tutte mostravano, anche in questo ramo dell'Arte, un sapere eguale a quello che ammirasi nella Scultura in marmo. La statua equestre di Marc'Aurelio, N.° 21, è la sola che trovasi a Roma. Direbbesi quasi che il tempo rispettò in questo monumento l'omaggio della riconoscenza pubblica e che si compiacque di conservare alla venerazione di tutte le età l'immagine del migliore degl'imperatori. In un'atteggiamento e con lineamenti del volto che ci mostrano maravigliosamente la sua saviezza e la sua bontà, quasi credesi di vederlo ancora, dall'alto del Campidoglio, assicurare il popolo romano delle sue cure paterne; mentre il suo cavallo, pieno di vigore e di vita, sembra essere l'emblema della vigilanza e dell'attività che questo principe univa alla beneficenza.

La Scultura antica, sempre sorprendente per la bellezza del pensiero e della esecuzione, è egualmente meravigliosa per il gusto squisito e per l'immensa varietà con cui sapeva adattare i suoi lavori alla forma diversa di tutti gli oggetti ch'essa prendeva a decorare. Fra i moltissimi monumenti, conosciuti dagli amatori, che danno luogo a questa osservazione noi ci accontenteremo di qui offrire un bel vaso della Collezione Borghese, N.° 31, su cui vedesi un bassorilievo rappresentante un Baccanale. Ma per provare fino a qual punto sapeva l'Arte far dimenticare, per la scelta del soggetto e per la grazia della composizione, tutto ciò che eravi di disgustoso nelle dimensioni dello spazio assegnatole, noi sceglieremo due bassirilievi, i quali sopra un campo lungo e stretto ornano, l'una un'urna antica della stessa forma e l'altro i lati del coperchio di un'urna simile. Il primo, N.° 30, rappresenta le Nereidi colle armi che la loro sorella Teti destinò pel suo figlio: queste armi sono tutte difensive, come le richiedeva la tenera

inquietudine di una madre. L'argomento del secondo bassorilievo, N.° 32, nel rammentarci una delle più commoventi finzioni della mitologia, c'insegna in pari tempo che tutti i godimenti hanno il loro orgoglio e tutti gli amori la loro gelosia. Latona offesa sacrifica alla sua vendetta le figlie di Niobe. Una lunga linea ci offre qui il campo della morte, ove queste giovani principesse *linquebant dulces animas*, come dice Ovidio; i loro corpi inanimati giacciono qui stesi in una maniera sì variata, naturale ed espressiva, che considerandoli nell' originale, siamo presi da un forte sentimento di cordoglio e di pietà.

Qual anima e qual mano avevano dunque questi artisti, i quali, per l'espressione generale della composizione ovvero per una esecuzione che toglieva al marmo la sua durezza, al bronzo la ruidezza, sapevano produrre quelle impressioni vive e profonde oppure gioconde e graziose, di cui ne vedemmo testè gli esempj? Senza dubbio che non trovavan essi la sorgente e l'alimento di questo genio creatore nelle sottigliezze dello spirito, ma sibbene nella sensibilità del cuore e nella fecondità dell'immaginazione.

L'esserci forse troppo parzialmente fermati sui molti monumenti che compongono questa prima tavola, ci verrà perdonato dall'indulgenza de' nostri lettori se vorranno riflettere quale fu la principale nostra intenzione, quella cioè di mettere sotto i loro occhj alcuno dei capi d'opera della Scultura antica. Dopo le precedenti osservazioni quelle che si potranno fare sulle tavole seguenti verranno il più delle volte risparmiate all' amatore ed all' artista che degnerassi di gettare uno sguardo su questo nostro lavoro. Il confronto dei monumenti delle due epoche basterà quasi solo per far apprezzare, sotto i rapporti dell' invenzione, della composizione e del disegno, quelli di cui noi ci occuperemo; così facilmente vedrassi per qual successiva degradazione la Scultura cadde nell' ignoranza e nella barbarie in cui giacque per più di dieci secoli, fino all'epoca del suo risorgimento.

Tav. II. Confronto de' bassirilievi degli archi di trionfo di Tito, di Settimio Severo e di Costantino. I, II e IV secolo.

Per non entrare troppo bruscamente negli aridi campi che dobbiamo percorrere, copiammo gli oggetti che compongono la tavola II da monumenti il cui confronto sembra atto a stabilire la progressiva decadenza dell'Arte. Vi si potrà in fatto riconoscere lo stato della Scultura a tre epoche differenti, paragonando i lavori eseguiti per decorare tre fra i principali archi di trionfo innalzati in Roma alla memoria degl'imperatori. Aveva qui la

Scultura uno speziale dovere ad adempiere: ricevendo la legge dall'Architettura era d'uopo ch'essa ne conservasse il carattere e ne sviluppasse l'intenzione; era d'uopo per conseguenza che i soggetti che trattava, analoghi al genere di edificio cui dovevano servire di ornamento, offrissero in una composizione chiaramente storica l'immagine delle gesta e dei fatti memorabili de' quali volevasi perpetuare la memoria.

Il primo di questi archi, innalzato in onore di Tito, è il più semplice; nell'insieme però è nobile ed elegante: la sua magnificenza consiste principalmente nella perfezione dell'Arte, la quale non aveva ancora perduto niente verso la fine del primo secolo. Le Vittorie scolpite sopra l'Archivolto, N.° 1, non lasciano nulla a desiderare sia per il loro atteggiamento, che per lo stile e per la maniera con cui sono eseguiti i panneggiamenti. Il bassorilievo sul fregio, N.° 3, rappresenta perfettamente una marcia trionfale non che il religioso sacrificio che subito dopo ordinariamente facevasi per onorare gli dei protettori. La testa incisa più in grande sotto il N.° 2, è di un bel carattere: fu copiata da uno dei due grandi bassirilievi che adornano le facciate dell'arco ed i di cui soggetti sono relativi alle vittorie di Tito nella Palestina. Lo stile di queste belle sculture è una prova, che agli artisti greci o ai loro allievi davasi ancora in quel tempo in Roma l'incarico di eseguire le più importanti opere.

I dettagli medesimi copiati dall'arco di Settimio Severo occupano il mezzo di questa tavola, N.° 5, 6 e 7. Eseguiti poco più di un secolo dopo i primi, quanto mai sono essi di già inferiori sotto tutti i rapporti! Le Vittorie, cariche di pesanti trofei e grossolane esse pure, perdettero già tutte la loro eleganza. Una quantità di figure, ammucchiate confusamente, sopraccaricano i bassirilievi che sormontano le arcate laterali. Quelli che cuoprono le facciate principali dell'arco non rappresentano più colla medesima semplicità e chiarezza le azioni che l'artista voleva celebrare, il passaggio dei fiumi cioè, gli assedj, i combattimenti: tutto è confusione all'occhio ed oscurità per l'intelligenza.

Ma questi difetti, di già abbastanza sensibili, diventano ancora maggiori nell'estrema parte della presente tavola, ove i medesimi soggetti sono rappresentati quali sono sull'arco di Costantino, innalzato in principio del IV secolo, epoca di una decisa decadenza: per persuadersene basterà osservare lo stile delle Vittorie, N.° 9, e della testa più grande, N.° 10; stile, che

è visibilmente peggiore di quello delle figure simili, sotto i N.ⁱ 5 e 6, che sono esse pure di già molto inferiori alle già rappresentate sotto i N.ⁱ 1 e 2.

Un'altra capitale circostanza concorre a far considerare l'arco di Costantino come quello che fissa l'epoca più determinata della decadenza della Scultura: è questa la necessità in cui si trovarono coloro, che vennero incaricati della sua esecuzione, di servirsi cioè di molti pezzi del rovinato arco di Trajano per ornarlo. Bisognava esser giunti al sommo grado dell'ignoranza e della sterilità d'invenzione per non accorgersi, che opere destinate a rammentare le gesta di quel principe, non avevano alcuna storica analogia colle azioni di Costantino in memoria di cui innalzavasi l'arco.

Anche le medaglie battute sotto Tito, Settimio Severo e Costantino servono di appoggio alle precedenti osservazioni; ed a facilitarne il confronto ne scelsi una per ciascun principe, che feci incidere sotto i N.ⁱ 4, 8 e 12: comprenderassi altresì l'uso che mi propongo di fare, più tardi, di questa spezie particolare di monumenti, per ricapitolare in qualche maniera la storia della Scultura.

Il confronto che offre questa tavola, sulla quale trovansi riuniti i medesimi dettagli di Scultura tolti da tre edifizj che hanno la eguale destinazione, è senza dubbio sufficiente a rendere sensibili agli occhi dell'osservatore i primi effetti della decadenza dell'Arte: ma quanto sono più visibili questi effetti nella stessa Roma, ove, per la vicinanza dei succitati monumenti, puossi, direi quasi ad un colpo d'occhio, paragonare tre epoche dell'Arte fra loro sì differenti (*)!

Tav. III. Statue di Costantino e de' suoi figli, bassirilievi, busti ed altre opere del medesimo tempo. IV secolo.

L'oggetto di questa tavola è quello di sempre più convincere il lettore intorno a ciò che dicemmo più sopra (Tav. II) relativamente all'epoca ben determinata della decadenza della Scultura. Questa decadenza è qui pure

(*) Alla venerazione tributata alle virtù di Pio VII dagli uomini di tutte le classi e di tutti i paesi aggiugnerassi la riconoscenza parziale degli amatori dell'antichità, per i lavori ordinati da quel pontefice onde procurar loro l'intiero godimento degli archi di Settimio Severo e di Costantino. Sbarazzati intieramente dai rottami e dalla terra, da cui erano in gran parte sepolti, furono renduti visibili fino alla loro base e nell'interno; guarentiti poscia con mura di recinto e conservati per mezzo di riparazioni fatte con intelligenza, attesteranno che i Romani, più di qualunque altro popolo, seppero, in questo genere grandioso di edifizj, accoppiare le convenienze alle proporzioni che ne formano la bellezza. Leone X aveva ordinato presso a poco i medesimi lavori dandone la direzione a Michel-Angelo: ma sia per l'insufficienza dell'esecuzione oppure per difetto di conservazione o per negligenza, fu d'uopo ricominciare da capo lo sgombramento.

evidentissima, non solo nei lavori simili a quelli da noi già esaminati, ma anche in molte altre produzioni di un genere diverso.

Incominciando dalla Scultura in bassorilievo, vedonsi, sotto i N.i 6 e 7, due delle figure dei fiumi collocate sopra gli archivolti delle arcate laterali dell'arco di Costantino. La composizione ed il disegno di queste figure, il carattere delle loro teste, che potrassi ancor meglio distinguere dai N.i 8 e 9, i quali rappresentano le teste di due altri fiumi scolpite sullo stesso arco, sono del più cattivo stile. Queste figure offendevano gli occhi al tempo del Vasari, come ce lo dice ei medesimo nella prefazione alle sue opere; e lo stato di decadenza di quelle teste diventa ancor più sensibile quando si confrontano colle due sotto i N.i 10 e 11, copiate dall'arco di Settimio Severo.

Al N.° 13 vedesi una figura alata che sembra essere una Vittoria. Il suo portamento è assai leggero; ed eguale pure è il panneggiamento; ma la poca nobiltà della sua azione ne manifesta la sua data. Faceva parte degli ornamenti in stucco trovati nelle rovine delle terme di Costantino, sulle quali venne fabbricato il palazzo Rospigliosi (*).

Il N.° 15 rappresenta un bassorilievo in avorio. Il Gori (**) è persuaso che risguarda la storia di un imperatore cristiano, a motivo della mezza figura sostenuta da due angioli, la quale, nella parte superiore, porta una croce: egli è pure d'avviso, appoggiato ad alcuni frammenti di lettere che ancora vedonsi sul monumento, che l'imperatore ivi rappresentato è Costanzo, figlio di Costantino e che la figura in piedi, vestita con costume imperiale e che sembra offrirgli una Vittoria, sia uno de' suoi parenti. L'imperatore è a cavallo; sotto i suoi piedi una donna seduta e più sotto ancora molte altre figure, significano figurativamente gli omaggi tributati dai popoli vinti: tutto insomma caratterizza in quest'opera un dittico trionfale. Non sarebbe fuor di luogo il credere che fosse stato dedicato a Costanzo dai Romani, quando

(*) È noto con che grazia ed intelligenza servivansi gli antichi di bassirilievi di questa spezie per la decorazione interna. Se ne trovano ancora (e molti di essi sono fregiati d'oro) alle terme di Tito, ai bagni di Livia, nelle camere sepolcrali della famiglia *Aruntia* in Roma, oppure in quelle che vedonsi nei contorni di Pozzuolo e di Baja. Giovanni d'Udine, dopo molte ricerche e replicati esperimenti intorno la materia di questi stucchi antichi, giunse a comporne di perfettamente eguali, e coi disegni di Raffaello ne eseguì di elegantissimi nelle logge del Vaticano. Nel medesimo secolo, continuossi con felice successo, in Roma, a far uso di questi ornamenti e principalmente nelle sale del Campidoglio e nei palazzi Massimi e Mattei. Ignoro se in tempi più moderni se ne ha continuato l'uso; ma mi fa stupore di non trovare, nei nostri libri classici, nelle nostre varie opere di teoria, o di pratica, niente che ne rammenti l'origine ed i processi, e che ne raccomandi e faciliti l'uso agli artisti ed agli amatori.

(**) *Thesaurus vet. Diptychorum.* Florentiæ, 1756, vol. II, pag. 163.

nel 357 visitolli, dopo le conquiste delle quali andava fastoso: dallo stile però, che sembra migliore di quello dei bassirilievi scolpiti sull'arco di Costantino, potrebbesi credere eseguito a Costantinopoli e che l'iscrizione vi fosse scolpita in lettere latine, perchè doveva essere presentato in Roma.

Le figure riunite nella parte superiore di questa tavola marcano in una maniera diversa i progressi della decadenza.

Quella al N.° 1 rappresenta una statua di sant'Ippolito, innalzata in di lui onore in principio del III secolo, e trovata sulla strada di Tivoli nel 1551 circa. Fu collocata nella biblioteca del Vaticano (*). Winckelmann è di opinione che sia questa la più antica statua, d'epoca cristiana, giunta fino a noi: non avvertì però che la testa fu, come io credo, restaurata. L'atteggiamento è tranquillo: ma la sua ruidezza particolarmente nelle pieghe, quantunque siano ben distribuite, non ci offrono la bella maniera delle statue della precedente età. Indica questa la decadenza cui soggiacque intieramente il secolo seguente, come appare dalle statue incise sulla medesima linea.

Il N.° 3 rappresenta Costantino Magno; i N.i 2 e 4, sono dei suoi due figli. La prima di queste statue è collocata sotto il portico di san Giovanni Laterano: le altre due vedonsi sulla piazza del Campidoglio. Sebbene tutte tre siano vestite col costume imperiale, sono però ben lontane dalla maestà delle figure della medesima spezie e che appartengono a tempi più lontani. Il lavoro dello scalpello, che non puossi qui indicare, è ancora ben distante dalla perfezione dei bei tempi dell'Arte. È da avvertirsi altresì che ciò che possono aver perduto queste opere, sia per effetto del tempo, sia per le restaurazioni, tende sempre più ad indebolire l'interesse, ed a restringere l'uso che se ne potrebbe fare come di oggetti comparativi dell'Arte: sono pertanto qui collocate ad illustrazione della storia dell'Arte stessa, se non per mancanza di monumenti più conservati.

Il N.° 5 è una statua colossale di bronzo, che vedesi ancora sulla piazza di Barletta, piccola città della Puglia. Credesi che rappresenti Eraclio, o piuttosto Costantino; che fusa in Costantinopoli, sia stata spedita a Barletta; che durante il tragitto naufragasse; che finalmente nel 1491, venisse ritrovata

(*) Questa statua è anche assai celebre per l'indicazione del Ciclo Pasquale scolpita sui lati della sedia sulla quale sta seduta. Potrassi consultare intorno a questo argomento: Winckelmann, *Storia delle Arti;* Roma, 1783, tom. II, pag. 404. — *L'Histoire Littéraire de la France*, tom. I, pag. 361, ove trovasi incisa anche la figura. — Cave, *Scriptorum Eccles. Historia*, pag. 62. — Vignoli, *Dissertatio de anno* I, *imper. Alexandri Severi, etc.* — Anastasius, *Vitæ Roman. Pontif.*; Romæ, 1718, tom. II, pag. 159.

sulla spiaggia. L'incertezza delle varie opinioni, cui diede origine questo monumento (*); le aggiunte e le restaurazioni moderne che vi si distinguono, e sopra tutto la poca o niuna esattezza dei varj disegni da me veduti, me ne avrebbero impedito l'uso, se io non avessi dovuto cedere al piacere di mettere in questo luogo qualche lavoro greco corrispondente all'epoca cui siamo giunti nel trattare questa storia: nè avrei saputo trovare altro monumento, perchè, malgrado il numero immenso dei lavori che furono eseguiti in Costantinopoli, sia per Costantino, che per i suoi successori, la storia dell'Arte è in oggi assolutamente priva di questo genere di monumenti (**).

Così è difficilissimo di fissare una data certa ai monumenti che sono qui sotto i N.i 16 e 17, non che di determinare chi siano le persone scolpite sopra queste quattro colonne di porfido. Le prime due vedevansi altrevolte nel palazzo Altemps, da dove vennero trasportate al museo del Vaticano. I busti, con cui vanno fregiate, sono quelli di due imperatori, da alcuni supposti essere i due Filippi: lo stile in fatto si avvicina più ai tempi di Settimio Severo, che non a quello di Costantino. Quanto ai gruppi scolpiti sulle altre due colonne sono di una maniera molto più difettosa di quella che caratterizza anche l'ultima di queste epoche. Le figure senza proporzione, senza espressione, ignobili sebbene col costume imperiale, sembrano non già di uno scultore, ma piuttosto di uno scalpellino che tentò di vincere la durezza della materia, senza curarsi o temere di alterare la forma delle colonne. Tutto qui porta l'impronta della più grande degenerazione dell'Arte (***).

(*) Pomponio Gaurico nel suo trattato *De Sculptura;* Norimberga, 1542, 4.° pag. 17, crede che questa statua sia di Eraclio. Signorelli nelle *Vicende della Coltura delle Due Sicilie;* Napoli, 1784, tom. II, pag. 73, esamina le varie opinioni di molti scrittori nazionali, i quali attribuiscono questa statua ora ad Eraclio, ora a Rachisio re dei Lombardi, ora ad Arrechi ultimo duca e primo principe di Benevento: egli però non manifesta la sua opinione particolare. Un viaggiatore disse che Eraclio, divoto di san Michele, aveva spedita, per la sua chiesa, questa statua, la quale, naufragata a Barletta, non fu trovata che nel 1491. Un altro invece è d'avviso, che rappresenti Giulio Cesare. — L'abate di Saint-Non nel suo *Voyage Pittoresque du Royaume de Naples*, ec. fa riflettere, che sebbene vestita alla romana, ha però questa statua i caratteri dello stile greco del Basso-Impero. Finalmente il dotto traduttore italiano di Winckelmann (tom. III, pag. 463) suppone che rappresenta l'imperatore Costantino od uno de' suoi figli. Alcune osservazioni fatte sul luogo in questi ultimi tempi, dal sig. Courrier, giovane officiale d'artiglieria francese, di una rara erudizione nella storia e letteratura greca, aggiungono ancora molte difficoltà alla spiegazione di questo monumento.

(**) Winckelmann fa la medesima osservazione, nel tom. II, lib. II, cap. III; ma, come già dissi in una nota al capitolo XXIII del *Quadro Istorico*, è leggendo le dissertazioni pubblicate dal sig. Heyne nelle Memorie dell'Accademia di Gottinga, che puossi con esattezza e minutamente conoscere le perdite, che fecero le Arti, in Costantinopoli, in fatto di lavori di Scultura d'ogni genere.

(***) Le colonne sembrano avere 12 piedi ed un pollice di altezza, ed un piede ed otto pollici di diametro.

Io non insisterò maggiormente intorno a ciò che simili produzioni ci presentano di contrario a tutti i buoni principj dell'Arte. Così non è mia intenzione di comporre dissertazioni o trattati sulle differenti parti dell'Arte stessa: è mio scopo soltanto quello di somministrare i mezzi di studiare e di conoscere la storia della sua decadenza, riunendo e classificando metodicamente tutti i monumenti che ho potuto raccogliere di questa epoca sfortunata. Nel confronto, che la strada da me seguita determina fra queste opere e quelle dei tempi della perfezione, più le differenze sono sensibili, e sempre più io sono dispensato dall'obbligo di ripetere le osservazioni generali sullo stato delle Arti nelle diverse epoche comprese nel Quadro Storico; siccome non trovo necessario di estendermi intorno a certe minute osservazioni che la sola vista delle tavole può suggerire all'osservatore o al lettore.

Tav. IV. Urne sepolcrali e sarcofagi trovati a Roma, nelle catacombe di sant'Urbano e di Torre-Pignattara. IV secolo.

La scarsezza dei monumenti, della quale avrò più d'una volta occasione di lagnarmi, mi obbliga a non trascurare, nella storia della Scultura, quelli che trovansi nelle catacombe: miniera feconda, per tutto ciò, che risguarda la storia e soprattutto gli usi funerarj dei cristiani, nei primi secoli della chiesa; non che per i lavori dell'Arte, che, in que' tenebrosi asili, venne per la prima volta associata ai dogmi della novella religione.

Questa tavola e le quattro seguenti comprendono opere di Scultura che servivano di ornamento ad urne sepolcrali intiere oppure a frammenti di urne simili. E benchè non sia sempre possibile di fissar loro una data certa, pure considerandole sotto i rapporti della composizione e dello stile, si possono classificare in una spezie di ordine cronologico; almeno relativamente al tempo in cui i cristiani perseguitati servironsi delle catacombe come di un luogo

Le statue hanno un piede, otto pollici e sette linee di altezza: sono queste collocate verso la sommità della colonna, sopra una base che non ha che tre pollici di sporto: il tutto è eseguito nella grossezza della colonna.

L'antichità ha senza dubbio somministrati altri esempi di questa unione difettosa per sè medesima. Una parte delle colonne, che formavano i bei peristilj di Palmira, erano o caricate di statue, o destinate ad esserlo, come appare dalle mensole, che ancora si vedono.

Quanto alla primitiva destinazione delle colonne di porfido, di cui parlammo, non avvi nulla di ben determinato. Fu scritto, ma senza darne alcuna prova, che erano state trovate nel tempio di Romolo a Roma. Eguali difficoltà incontransi per fissare chi siano gl'imperatori rappresentati dalle figure. Questo duplice gruppo sembra indicare la riunione di principi, regnanti insieme, come ai tempi di Gallieno oppure di Diocleziano. Forse queste opere, per la rozzezza dello stile, appartengono ai primi anni del IX secolo, epoca in cui l'impero d'Oriente ci offre nel medesimo tempo due imperatori e due Augusti: ciò sempre nella supposizione che queste colonne siano state portate da Costantinopoli a Roma. Severano nell'opera: *Sette Chiese di Roma*, dice, a pag. 99, che dopo d'essere state collocate da Sisto V, nel 1471, nella sua cappella al Vaticano, dove sostenevano l'arco principale, queste colonne vennero trasportate alla cappella Paolina a Monte-Cavallo, forse intese di dire a san Pietro. Ora vedonsi nel museo del Vaticano.

di ritiro, non che al tempo in cui, liberi di professare pubblicamente il loro culto, conservarono ancora una particolar venerazione per questi primi asili della fede.

Incomincerò dall'indicare, come oggetto di confronto, il monumento che in questa serie sembrommi il più perfetto quanto all'invenzione ed all'esecuzione: è il sarcofago collocato sotto il N.° 27 (*). Il Pastor Buono, scolpito nel mezzo, ne giustifica la classificazione fralle opere cristiane distinte con questo simbolo. Il bassorilievo ci presenta, a destra, un poeta circondato da tre persone che ascoltano il di lui canto; a sinistra una donna suona il liuto, in mezzo a tre altre le quali pure sembrano attente ad ascoltarla, oppure ad accompagnarla colla loro voce: sarebbero forse questi gli inni oppure i cantici destinati a celebrare il coraggio e le vittorie dei martiri, quali li compose e ci trasmise Prudenzio, poeta cristiano del IV secolo, e nei quali trovasi ancora qualche merito d'invenzione e di stile?

Il N.° 1 presenta, sopra una piccolissima scala, la figura dell'urna più magnifica che si conosca: è quella in cui credesi che Costantino abbia fatto collocare il corpo di sant'Elena, sua madre (**). È di un solo pezzo di porfido di un volume che non se ne conosce altro maggiore. Sulle facciate sono scolpite, a mezzo rilievo circa, corse di cavalli e combattimenti. L'esecuzione delle figure è difettosa su tutti i rapporti. Gli uomini ed i cavalli urtano col vero per la loro positura e per l'azione e quasi direbbonsi collocati in aria: il disegno è assai grossolano e di una scorrezione massima. Siccome devesi credere, a motivo dell'importanza e della destinazione di quest'opera, che l'esecuzione fu confidata ai migliori artisti del tempo, così ci somministra un'altra prova incontrastabile della decadenza dell'Arte nel IV secolo (***).

(*) Bottari pubblicollo nella *Roma Sotterranea*, vol. I, pag. 122, senza spiegarne il soggetto; ed alla pag. 126 manda il lettore alla dissertazione del Lupi, sull'epitaffio di santa Severa. Ivi è detto, nella nota alle pag. 57 e 58, che quest'urna fu levata nel 1732, dalla catacomba di sant'Urbano, che fa parte di quella di san Calisto, e collocata nella Villa Corsini, fuori della porta di san Pancrazio.

(**) Sebbene questa bellissima urna fosse altrevolte esposta al pubblico, in una chiesa che prese il nome di sant'Elena, fu però ritrovata nella vicina catacomba dello stesso nome, che fu detta anche *ad duas lauros* e che in oggi è conosciuta col nome di *Torre-Pignattara* distante due miglia circa da Porta Maggiore.

(***) Aggiungo qui una succinta notizia dei principali scrittori, che parlarono di questo monumento, lo stile del quale mi sembra appoggiare assaissimo l'opinione di coloro che lo considerano come eseguito per la madre di Costantino.

Anastasio bibliotecario nella vita del pontefice san Silvestro, dice che Costantino fece costruire sulla via Labicana, nel luogo chiamato *ad duas lauros*, la basilica di san Pietro e san Marcellino ed il mausoleo ove il corpo di sua madre, l'imperatrice Elena, fu deposto in un sarcofago di porfido (Anastasio, vol. I, pag. 48; Roma, 1718, vol. 4 in foglio). Questa basilica situata vicino alla catacomba dello stesso nome, prese in seguito quello di sant'Elena, e chiamasi ora di *Torre-Pignattara*.

Aringhi, nella *Roma Subterranea*, tom. II, pag. 39-41,

Il N.° 3 rappresenta un sarcofago di marmo trovato recentemente nella catacomba di sant'Elena, oggi *Torre-Pignattara* (*). Era vuoto, forse perchè fu aperto molti anni prima. Dai soggetti dei bassirilievi, di facile spiegazione, si conosce che era destinato ad uso dei pagani, ma che servì poscia per seppellirvi qualche cristiano, come praticossi di sovente nei primi secoli della chiesa ed anche in tempi posteriori. È a simile costumanza, che la Scultura antica deve la conservazione di molte delle sue produzioni. Esaminando questo monumento dal lato dell'Arte, non avvi dubbio che possa appartenere alla stessa epoca del IV secolo. Il carattere di assai buon gusto che ci offre il profilo di una delle maschere, N.° 4, collocate sugli angoli del coperchio, può essere l'effetto di una reminiscenza oppure della imitazione degli antichi modelli di questo genere di ornamenti, che avevansi in allora sotto gli occhi. Lo scultore però non fu egualmente felice nella esecuzione delle figure intiere, N.° 5, 6, 7.

Tav. V. Bassirilievi ed ornamenti di diverse urne sepolcrali trovate nelle catacombe. I.mi secoli del cristianesimo.

Uno dei bracci della superba biblioteca del Vaticano forma ciò che chiamasi *Museum Christianum*, perchè ivi stanno raccolte e chiuse in armadj, cassette o reliquiarj, croci, calici, candelabri, tazze, patene, lampadi di varie spezie e diverso metallo, pietre incise, quadri d'antica pittura greca, rutenica o latina, statuette, vasi, mobili ed istromenti di martirio: oggetti tutti che appartengono, o al culto cristiano, o ai tempi più o meno

offre la figura di quest'urna e c'insegna, che, levato il corpo di sant'Elena, fatto collocare da Innocenzo II nella chiesa d'*Ara-Cœli*, in principio del XII secolo, venne trasportata pochi anni dopo nella chiesa di san Giovanni Laterano, per ordine di Anastasio IV, la di cui intenzione era che vi fosse deposto il suo corpo. Essendo in seguito stata danneggiata ove vi sono i bassirilievi, Bosio, di concerto coi canonici di san Giovanni, la fece restaurare in tempo del Giubileo del 1600.

Anche il Ciampini pubblicò un'incisione di questo monumento, sulla quale sono indicate le diverse rotture che vedevansi allora, e parla a lungo del corpo di sant'Elena, dopo che fu levato dall'urna medesima. *Vetera Monim.* tom. III, pag. 122, tav. XXVIII. — Mabillon pure ne fa menzione nel *Museum Italicum*, tom. II, pag. 569. — Marangoni nell'opera *Delle Cose Gentilesche*, cap. LVIII, pag. 297, occupossi di questo monumento; ma la di lui critica risguarda la storia del monumento e non lo stile delle sculture di cui va fregiato. Bottari, *Roma Sotterranea*, tom. II, pag. 114, fa le medesime osservazioni.

Il papa Pio VI, sì zelante per la conservazione e sì illuminato nell'uso e nelle produzioni dell'Arte, dopo di aver fatto restaurare le teste e le gambe degli uomini e de' cavalli, rotte quasi tutte nel bassorilievo, fece collocare questa magnifica urna nel vestibolo del Museo Vaticano, da lui formato con tante cure e spese. Ivi trovasi rimpetto ad un'altra della stessa materia e di una forma egualmente imponente: ambedue danno la più alta idea del luogo che annunziano e della stupenda collezione che vi è esposta.

(*) Testimonio oculare della scoperta di quest'urna, nelle mie prime visite fatte, nel 1780, nelle catacombe, la feci incidere sull'istante coll'intenzione di metterne l'immagine ai piedi di Pio VI, onde attestargli la mia riconoscenza per la illimitata libertà, che mi accordava di poter visitare que' venerati luoghi. Alcune circostanze hanno ritardato il mio omaggio, e fecero in pari tempo nascere all'avidità il pensiero d'impadronirsi di questo interessante monumento. Sì vili tentativi non ebbero, è vero, alcun successo: furono però fatali all'urna, che trovasi spezzata.

lontani del cristianesimo, e che furono per la maggior parte trovati nelle catacombe. Sopra questi armadj, sono incassate nel muro, parti anteriori o laterali di urne e di sarcofagi di marmo con sculture, che vennero egualmente tolte dalle catacombe. Alcune di queste urne furono incise, scelte fra quelle della di cui cognizione noi andiamo debitori al Bosio: ma siccome occupossi egli di questi monumenti soltanto per rapporto ai soggetti religiosi e non relativamente allo stile dell'Arte, fui perciò obbligato di far copiare dai marmi medesimi i bassirilievi pubblicati su questa tavola.

Il sig. E. Q. Visconti, il miglior giudice in simile materia, è d'opinione che l'uso di abbruciare i cadaveri sia stato abolito verso l'epoca degli Antonini, sostituendovi quello di chiuderli in sarcofagi di marmo, arricchiti di sculture dal lusso. E questo lusso non era senza dubbio alla portata del maggior numero de' primitivi cristiani: la loro condizione e la loro povertà lo avrebbero impedito, anche senza che il rigore delle leggi e la sorvegliante gelosia de' magistrati lo rendessero impraticabile al di fuori, durante il tempo delle persecuzioni. Noi sappiamo però che fra que' primi cristiani trovavansi dei personaggi distinti per nascita, per le cariche e per le ricchezze: tali erano per esempio il senatore Pudente, nel I secolo, che ebbe per figlie due sante veneratissime ancora in Roma; il padre di santa Cecilia nel III secolo, e molti altri: aggiungasi altresì che non avvi cosa, cui l'entusiasmo religioso non possa o non ardisca fare.

Dopo queste osservazioni ci sarà permesso di attribuire ai buoni tempi dell'Arte i bassirilievi incisi sotto i N.i 4 e 5, la di cui composizione ed esecuzione non sono indegne di elogi, egualmente che il frammento N.° 8, il quale rappresenta un personaggio consolare colla sua consorte, e l'altro, al N.° 9, che non è affatto privo di grazia.

Ad un'epoca, se non contemporanea, posteriore almeno di poco tempo, appartiene il bassorilievo che adorna la parte anteriore del gran sarcofago N.° 2; se si eccettua la mescolanza di soggetti dell'antico e nuovo Testamento, questo pezzo ha un merito reale per la ricchezza dell'invenzione e degli ornamenti. Le espressioni degli Apostoli sono variate secondo la diversa maniera con cui ciascun d'essi ascolta l'allocuzione di Gesù Cristo: è questi seduto in modo singolare, non senza una certa maestà, di sopra di una mezza figura di donna, dagli scrittori sacri creduta il simbolo delle acque del firmamento, e dai profani spiegata per una ninfa delle acque. Le colonne,

in questa composizione, servono a separare i diversi soggetti e fors' anche ad accrescere la ricchezza del monumento. La forma però e le proporzioni poco corrette delle succennate colonne, non che il modo assai licenzioso, con cui sono ornate, ci permettono di congetturare che questo stile così irregolare trovavasi già nell'Architettura dei primi tre secoli, oppure che vi fu introdotto dopo l'uso che ne avrà fatto la Scultura. Le stesse osservazioni possono applicarsi ai due bassirilievi N.° 2 e 3, che vedonsi sui fianchi del medesimo sarcofago.

La confusione e l'incoerenza dei soggetti sì bizzarramente accumulati sul bassorilievo N.° 6, ne fissano l'esecuzione ad un'epoca posteriore: più basso ancora dovrassi collocare il bassorilievo N.° 10, e particolarmente quello al N.° 7, il quale, con una composizione pochissimo naturale, e con sì stravaganti espressioni ci rappresenta gl'Israeliti che bevono l'acqua fatta da Mosè miracolosamente scaturire dal monte.

Tav. VI. Altre opere di bassorilievo eseguite sulle urne delle catacombe. I.mi secoli del cristianesimo.

Le sculture incise sulla tavola VI appartengono pure ad urne sepocrali trovate nelle catacombe.

L'urna sotto il N.° 2 è di porfido. È quasi della medesima dimensione dell'urna di sant'Elena, di cui abbiamo parlato più sopra, e serve anch' essa a decorare il magnifico ingresso del Museo Vaticano: era prima collocata nella piccola chiesa di santa Costanza, vicino a quella di sant'Agnese fuori delle mura. Questo sarcofago, non che l'edifizio che lo racchiudeva, furono il soggetto di molte discussioni per sapere, primieramente a quale Costanza dovevasi attribuire l'uno e l'altro, poscia se le rappresentazioni delle vindemmie che vedonsi nel musaico della volta della chiesa, non che i bassirilievi scolpiti sull'urna, permettono di classificare questi monumenti fra quelli del cristianesimo (*). L'opinione in oggi più generale è in favore di una delle figlie di Costantino Magno: per cui la chiesa fatta da lei costruire, e l' urna destinata a riceverne il cadavere, formavano unitamente il mausoleo di questa principessa. Seguendo noi pure la succennata opinione che viene anche maggiormente accreditata dallo stile dei due monumenti, siamo d'avviso che la scultura dei fogliami, degli animali e dei fanciulli non sia anteriore alle produzioni del IV secolo; le due teste più in grande, N.° 3, ne hanno tutta la caratteristica rozzezza.

(*) Intorno a questo argomento potransi consultare, Ciampini, tom. III, cap. X; Ficoroni, *Vestigia e rarità di Roma antica;* Roma, 1744, lib. I, cap. XXVII; e Bottari, *Roma Sotterranea*, tom. III, pag. 132.

La bolla che vedesi al collo di uno dei fanciulli riesce di assai difficile spiegazione, qualora non si voglia prendere per l'indicazione di un uso de' gentili.

I bassirilievi, N.° 5 fino al N.° 11 inclusivamente, sono copiati da un sarcofago che dalla iscrizione ci viene insegnato aver appartenuto a *Junius Bassus*, prefetto della città di Roma, morto nel 359 dopo G. C., sotto il consolato di Eusebio e di Ipazio. Appartenendo alla famiglia Anicia, la sua piazza era fissata nel sepolcro de' suoi illustri antenati: egli però volle, per umiltà, che il suo corpo fosse deposto fra quelli dei cristiani, dei quali aveva abbracciato la fede: ed in fatto l'urna che ne racchiudeva le ossa fu trovata nelle catacombe del Vaticano, vicino al corritojo sotterraneo della Confessione, nel luogo stesso ove in oggi vedesi incastrata nel muro. Questo monumento, riccamente ornato sulla facciata anteriore e sulle due laterali, non sembra esserlo sulla parte posteriore che non si vede. I bassirilievi rappresentano soggetti tolti dall'antico e nuovo Testamento, come sono Adamo ed Eva, il sagrifizio d'Abramo, l'entrata in Gerusalemme, Cristo in mezzo agli Apostoli, ec. ec. Monsignor Bottari nel pubblicarli, nella sua *Roma Sotterranea* (*), copiandone l'incisione dall'Aringhi (**), prese ad esame le diverse spiegazioni: quello che a noi importa maggiormente di notare si è che lo stile dell'Arte, benchè il monumento appartenga al IV secolo, non è tanto deteriorato, come nei bassirilievi dell'arco di Costantino. È questo un esempio antico di ciò che succede anche ai nostri giorni. Un pubblico monumento intrapreso da un artista, che i diritti della sua carica, oppure la protezione o gl'intrighi hanno fatto prescegliere, è spesse volte eseguito meno bene di quello, che un particolare, o un amatore illuminato confida a mani realmente abili. Può essere quindi possibile che lo scultore che eseguì questo sarcofago non fosse cristiano, oppure che la scuola cristiana di Belle Arti, succedendo sì da vicino alla antica, non ne avesse ancor del tutto abbandonato gli usi. Diverse parti della composizione dei succennati bassirilievi ce ne somministrerebbero la prova. L'altare vicino al quale sta legato Isacco, è di forma antica ed una patera, che non è visibile sull'incisione, è scolpita sopra uno dei lati; il trono su cui è seduto il Salvatore del mondo posa sopra una spezie di figura d'Atlante, il quale ci rammenta l'idea del firmamento; le Stagioni finalmente scolpite sulle facciate laterali sono rappresentate da fanciulli o genj, che giuocando adempiono

(*) Tomo I, pag. 35.
(**) *Roma Subterranea*, pag. 277.

ai relativi travagli; emblemi copiati evidentemente dai monumenti del paganesimo sui quali vedonsi sì di sovente ripetuti. Questi emblemi mitologici però furono dai primi cristiani usati simbolicamente; in tal modo trovansi indicati sopra alcune pitture delle catacombe pubblicate dall'Aringhi (*); quindi non avrassi alcuna difficoltà a considerare nel medesimo senso simbolico anche i giuochi bacchici di fanciulli, scolpiti sulla bell'urna di marmo bianco, N.° 1, che ancor vedesi dietro il coro della chiesa di san Lorenzo, fuori delle mura di Roma: gli ornamenti sono eseguiti a basso e piano rilievo, spezie di Scultura stiacciata, che sembra essere propria del V oppure del VI secolo.

Sotto il N.° 12 è inciso un altro sarcofago, che fu quello di un personaggio appartenente alla succennata famiglia, ed assai illustre per le sue dignità. Anicia Faltonia Proba per onorare la memoria di suo marito, Sesto Anicio Probo, che aveva occupato le prime cariche del suo tempo, fecegli innalzare un mausoleo sotto il titolo e la forma di una piccola chiesa, attigua alla parte esterna dell' abside dell' antica basilica di san Pietro. Se ne può vedere la figura sulla tavola LXI, N.° 3 dell'Architettura. Quando sotto il pontefice Nicola V s'incominciarono i lavori per la nuova basilica venne demolito questo piccolo tempio e fu in quell' occasione che trovossi l'urna o sarcofago, in cui era stato deposto il corpo di Probo. Dal bassorilievo della anterior facciata vedesi che i soggetti sono quasi identici a quelli dell'urna precedente: hanno però questi nella loro composizione una monotonia ancor più insignificante: monotonia che domina anche nei bassirilievi delle parti laterali e che io non credetti necessario di qui pubblicare, ma che si possono vedere nella *Roma Subterranea* dell'Aringhi (**). Vi sono rappresentati i dodici Apostoli, sei per parte, in piedi, assai duri e rozzi tanto per la positura che nei panneggiamenti: sono affatto simili, per lo stile, alle due figure incise più in grande, sotto i N.i 16 e 17. Gli oscuri emblemi di uccelli che beccano alcuni frutti (incisi in grande sotto il N.° 15, e copiati da quelli ripetuti fra gli archi sotto cui stanno le figure) non hanno la grazia che scorgesi ancora sui bassirilievi N.° 6 e 7 dell' urna N.° 5. Ci presenta altresì questa due ordini di bassirilievi regolarmente divisi, locchè significa che era destinata a racchiudere due corpi: la medesima divisione manca all'urna di Probo, sebbene abbia avuto la medesima destinazione. Sotto tutti

(*) *Roma Subterranea*, pag. 569.
(**) Tomo I, pag. 281.

i rapporti adunque scorgerassi, nel confrontare questi due monumenti, un grado di decadenza diventato sensibilissimo nei pochi anni che passarono dal 359 al 395, che è la data dell'ultimo (*).

Tav. VII. Figure ed iscrizioni incise in incavo sulle pietre sepolcrali delle catacombe.

La figura incisa sotto il N.° 1, non dovrassi osservare che come il saggio di un dilettante cristiano, il quale avrà voluto tracciare pietosamente sul marmo l'immagine di un oggetto degno del suo cordoglio e della sua venerazione? È certo che egli scriveva male e disegnava peggio: dimenticossi di un dito in ambedue le mani. A qual grado di decadenza dovrassi collocare un lavoro così informe, spezie di scultura o piuttosto d'incisione analoga al processo conosciuto nelle pitture del XVI secolo, col nome di *sgraffito*, ed il quale consisteva nel segnare sul fondo bianco dei tratti o solchi, nei quali, per renderli più visibili, introducevasi un colore qualunque, che per lo più era il rosso o il nero; la qual cosa sarebbesi potuta considerare come un vero niello in grande. Forse fu così la prima e la più antica Scultura: e tale fors'anche fu la prima scrittura, la quale, scavando la pietra, il marmo o il bronzo, esprimeva con figure, delle quali alcune possono chiamarsi veri geroglifici, i diversi soggetti degli umani pensamenti: di tal numero sono i due frammenti incisi qui sotto i N.i 2 e 3, uno dei quali rappresenta un pesce, un'áncora ed una colomba, emblemi del diluvio universale; ed esprime l'altro il motto che sì frequentemente incontrasi sui monumenti antichi, cioè *alla buona fortuna* (**).

Le patere d'antico stile greco, conosciute sotto il nome di etrusche, sono egualmente scolpite od incise sul metallo. Caylus nella sua opera (***) pubblicò un altro lavoro del medesimo genere e di esecuzione egualmente difettosa, e che egli attribuisce ad una colonia romana. Spesse volte, invece

(*) Oltre le notizie che ci lasciarono l'Aringhi ed il Bottari intorno a questo interessante monumento, potrassi consultare la Dissertazione intitolata: *De Sarcophago marmoreo Probi Anicii et Probæ Faltoniæ, in templo Vaticano, Dissertatio Abb. Z. Ch. Battelli*; Romæ, 1705.

Probo era uno dei più ricchi signori del suo tempo. Faltonia Proba, assai celebrata dai santi Padri, avea arricchite molte chiese. Battelli la discolpa dall'accusa di aver aperte le porte di Roma ad Alarico. Combatte pure l'opinione del Baronio, che la crede autore dei Centoni *De rebus Divinis*, fatti coi versi di Virgilio. I figli di questi illustri personaggi, Probino console e Probo questore, innalzarono al loro padre, nel 395, una statua, sulla di cui base venne scolpita la seguente iscrizione:

Sexto Petronio Probo V. C. proconsuli Africæ, præfecto Prætorii, quater Italiæ, Illyrici, Africæ, Galliarum consuli ordinario, patri consultum, Anicius Probus V. C. consul ordinarius et Anicius Probus V. C. quæstor candidatus, filii, Munus singolari religioni debitum dedicarunt.

Nel medesimo anno Olibrio, altro figlio di Probo, con sua moglie Giuliana innalzarongli egualmente una statua.

(**) Montfaucon, *Palæographia*, pag. 165 e pag. 167.

(***) *Antiquités*, tom. IV, tav. XCVII, N.° 5.

di materia colorata, introducevansi nei solchi formanti i contorni delle figure, dei fili d'argento ed anche d'oro e rappresentavansi in tal maniera soggetti di storia ed intiere composizioni oppure semplici ornamenti, fogliami o rabeschi: locchè chiamasi propriamente damaschinare e di questo genere di lavoro ce ne somministreranno un grand'esempio le porte di san Paolo fuori delle mura di Roma.

Il primo autore della *Roma Subterranea*, da me citato più volte, e la di cui opera è particolarmente ricca di monumenti trovati nelle catacombe, non ha fatto incidere alcuna figura della spezie di quella, che io pubblico qui sotto il N.° 1, e che fu scoperta in mia presenza sopra una pietra della medesima grandezza dell'incisione (*). Si conoscono però molti monumenti del medesimo lavoro, in pietra o in marmo, egualmente scoperti in questi luoghi sotterranei, e fra i quali ho scelto quelli che presento qui disposti in due linee nella parte inferiore della tavola ai N.i 4-11. I soggetti sono tutti relativi alle sacre tradizioni che rappresentavansi di preferenza nelle catacombe. Il N.° 9 è curioso assai, mostrandoci gli istrumenti di cui servivansi per eseguire questa spezie d'incisione. La maggior parte di questi pezzi sono oggi incastrati nei muri del *Museum Christianum* al Vaticano.

(*) La figura pubblicata dal Boldetti, pag. 329, tav. II, n.° 5, sembra fatta come questa, con l'istromento rappresentato sulla tavola seguente ed al quale dà il nome di *Graffio*: dessa però è di uno stile meno difettoso: mentre alcune figurine, diversi uccelli ed altri animali uniti a varie iscrizioni non sono punto migliori della nostra *Bellicia*.

Nel *Museum Kirkerianum*, al Collegio Romano, vedesi l'immagine del Pastor Buono, che feci incidere su questa tavola al N.° 10, trovato pure nelle catacombe. Il P. Lupi, la di cui dotta dissertazione intorno a santa Severa forma un'interessante continuazione alle opere di Bosio e di Boldetti, presenta alla pag. 136, tav. XVII, un'immagine scolpita col medesimo processo, la quale ritrovata nel 1726 in una delle catacombe di Roma, fa parte essa pure del *Museum Kirkerianum*. Parrebbe altresì conveniente di classificare sotto il medesimo genere di Scultura in incavo qualche altro lavoro, che non diversifica se non per le materie adoperate e per l'uso fattone. Una parte dei soggetti storici che adornano il famoso pavimento della cattedrale di Siena, opera del XIV, XV ed anche XVI secolo, è tracciata con contorni incavati nel marmo e poscia riempiti con una spezie di resina nera. Montfaucon nel *Supplement à l'Antiquité expliquée*, vol. V, tav. XXI, pag. 70, pubblica un monumento da lui creduto greco-arabo, e che io feci incidere sotto il N.° 4, perchè il genere del lavoro, la positura delle figure, non che il vestito di una di esse, mi sembrarono avvicinarsi molto al N.° 1, oggetto principale di questa tavola. Sulla tav. XXV, troverassi un globo cufico-arabo, eseguito presso a poco nella medesima maniera, nel XIII secolo; e sulla tavola XL ho fatto incidere un mappamondo del XV secolo. E l'incisione a bulino non va forse anch'essa collocata nel medesimo rango; non essendo che dopo di aver coperto il rame di solchi, tracciati in differenti sensi e combinati artisticamente, che si riempiono con un liquido nero per ottenerne le stampe?

Una delle spezie di pittura all'encausto, che Plinio, lib. XXXV, cap. XI, descrive così, *in ebore, cestro id est viriculo*, cioè facendo nell'avorio dei tratti incavati col punzone, non servivasi essa pure del medesimo processo come il genere di Scultura di cui si parla? Si potrebbe anche citare la spezie di dipinto in miniatura, che sembra aver rimpiazzata la pittura all'encausto, e che si eseguisce sul metallo col mezzo di smalti che ne riempiono i vuoti. La tav. CLXVIII della sezione di Pittura ne offre qualche esempio.

Quanto all'intenzione della figura N.° 1, puossi dessa spiegare con più di venti altre figure, nel medesimo atteggiamento, le quali vedonsi nelle pitture delle catacombe, pubblicate dall'Aringhi, sulle traccie del Bosio, che considerolle come rappresentanti donne oppure uomini in atto di pregare, colle braccia stese o innalzate verso il cielo, *orantes* (*). Non fa osservazione alcuna sul loro vestito, e non offre che un solo esempio per la ricchezza degli ornamenti eguale a quello da me qui pubblicato (**). A primo aspetto prenderebbesi questo costume per la lunga *Stola*, che i vescovi davano alle diaconesse, nella spezie di consacrazione loro accordata nei primi secoli della chiesa (***). Ma è noto che queste donne dovevano essere vedove e di età molto avanzata, e l'iscrizione invece c'insegna che *Bellicia* era vergine e che morì di anni diciotto (****).

Tav. VIII. Unione di differenti soggetti sculpiti nelle catacombe. Iscrizioni sepolcrali.

Ciò che manca dal lato dell'esecuzione, nelle opere trovate nelle catacombe e delle quali alcune furono da me poste sotto gli occhi del lettore, è abbondantemente compensato dalla varietà dei soggetti rappresentativi. Sembra, che in que'tempi sì gloriosi della primitiva chiesa, l'immaginazione dell'artista fosse tanto meno feconda quanto più viva era la fede del cristiano. Sopra cinquanta e più urne che Bosio e i suoi successori ci fecero conoscere per mezzo dell'incisione, non trovasi che un piccolo numero di scene ripetute monotonamente, come sono la creazione di Adamo ed Eva, Noè nell'arca, il sacrificio di Abramo, la storia di Mosè. I fatti principali della vita di Gesù Cristo, velati agli occhi de'profani sotto l'emblema del Buon Pastore, i suoi insegnamenti, i suoi benefizj, essendo più recenti, interessavano anche più vivamente i nuovi fedeli: quindi quante volte vedonsi ripetute, sopra

(*) I poeti antichi dipingono spesse volte questa attitudine:

Duplices tendens ad sidera palmas.

Virgilio, lib. I, verso 97.

(**) *Roma Subterranea*, vol. I, pag. 581. La tav. VIII della sezione di Pittura, ne offre, sotto il N.° 2, un altro esempio più rimarchevole ancora e che era inedito.

(***) Pelliccia nella sua opera *de Christianæ Ecclesiæ Politia*, tomo I, pag. 61, così si esprime: *Episcopus super utrumque humerum ordinandæ stolam imponebat, dum illa velum ex altari accipiebat et capiti aptabat; ac demum Episcopum anulum et monile ad coronæ instar ei tradebat.* La tavola VIII, sezione di Pittura, sembra somministrare novelle prove di ciò che questo dotto liturgista dice intorno le diverse parti del vestito religioso di queste donne: sotto i numeri 1 e 2 osservasi il velo ed il monile con cui le loro teste venivano fregiate.

(****) Buonarotti, *Osservazioni Storiche sopra alcuni Medaglioni*, tavola XXVI, pubblica un medaglione con una testa di donna, coll'iscrizione BELLICIAE MODESTE VV; ed a pag. 406 spiega le lettere VV per *vergine vestale.* La bellezza del tipo e dei caratteri ne determina l'epoca ai tempi di Trajano.

questi funebri monumenti, le allocuzioni ai discepoli, la moltiplicazione dei pani, la guarigione del cieco, quella del paralitico e la risurrezione di Lazzaro.

Oltre i bassirilievi, che rappresentano simili soggetti, da noi pubblicati sulle precedenti tavole, ne abbiamo fatto incidere diversi altri su questa, separandoli dai monumenti intieri cui appartengono e che noi indicammo nella descrittiva spiegazione delle tavole. La nostra intenzione in questo luogo fu di classificarli in un ordine tale da presentare in qualche modo la storia della Decadenza dell'Arte, per mezzo del suo successivo stato nelle catacombe.

Ed in fatto se alcuno darassi la pena di esaminare questa tavola, salendo dal basso all' alto, vedrà subito, nei soggetti che compongono la prima linea, una composizione meglio distribuita e la quale conserva ancora qualche cosa della magnificenza delle antiche idee. Tale è per esempio il N.° 1, che rappresenta Faraone sopra una quadriga inghiottito dalle onde; non che il N.° 4, ove Elia, innalzandosi sopra un carro tirato da quattro cavalli, dà il suo mantello al servo Eliseo. Nella seconda linea, N.° 9, l'espressione di Cristo, che sta conversando con la Samaritana, è veramente toccante: così pure è con tutta la dignità che, al N.° 10, conferisce a san Pietro i suoi poteri nell'atto di consegnargli le chiavi. Il bassorilievo N.° 11, fatto in terra cotta, offre pure nell'insieme e ne' dettagli, una distribuzione ed un movimento convenienti all'azione: di maniera che questi cinque principali monumenti possono considerarsi come lavori appartenenti ai due primi secoli, ed avvi altresì luogo a credere che la loro esecuzione sia stata affidata ad artisti di merito da diversi personaggi per rango, per fortuna e per gusto distinti fra i novelli convertiti. Questa circostanza ci dà altresì la ragione per cui nelle catacombe si trovarono medaglioni, cammei e pietre incise di un eccellente stile (*).

Sotto il N.° 8 avvi un bel candelabro di bronzo a sette braccia. È conosciuto il magnifico candelabro del tempio di Gerusalemme, fatto ad imitazione di quello che Mosè aveva collocato davanti all' arca: fu uno dei principali ornamenti del trionfo di Tito ed ancora vedesi rappresentato sopra uno dei bassirilievi dell'arco, che a Roma porta il nome di quell' imperatore. Gli Ebrei vi trovarono l'emblema della luce sfavillante che doveva segnalare la venuta del Messia; i cristiani in seguito lo considerarono come l'emblema della luce che avevano ricevuto da Cristo, per mezzo dei quattro Evangelisti

(*) Boldetti, *Osservazioni sopra i Cimiterj*, ec. pag. 496.

incaricati di diffonderne la dottrina. In fatto, per una notabile singolarità, mentre che l'antica forma della parte superiore del candelabro inciso su questa tavola, ci sembra rammentare l'antica legge, la forma novella della sua parte inferiore caratterizza lo stabilimento della nuova legge; avendo i quattro piedi una differente forma tolta dagli attributi simbolici dei quattro Evangelisti, l'angelo cioè, il bue, il leone e l'aquila. Nella *Roma Subterranea* (*) fu pubblicata una lucerna di terra cotta ritrovata nelle catacombe, sulla quale vedesi un candelabro di sette braccia: la forma però è semplicissima e non ci offre alcun carattere particolare.

La terza linea della tavola è riempita da soggetti che s'incontrano più comunemente, e lo stile dei quali, massime quello del N.° 13, ci annunzia un deterioramento dell'Arte di già molto sensibile: puossi quindi considerare come lavoro del IV secolo od anche di un'epoca posteriore. I bassirilievi dell'ultima linea non possono appartenere che ai tempi della totale decadenza.

Senz'essere migliore dal lato dell'esecuzione, il bassorilievo sotto il N.° 19, ci deve interessare considerato relativamente alla storia dell'Arte. Rappresenta uno scultore nel suo studio, insieme a suo figlio, oppure con un suo allievo, occupato a terminare un sarcofago. L'iscrizione ci fa nota la santità della sua vita e fors'anche il nome della sua patria. Lo stile del monumento, ed il luogo in cui fu ritrovato, che secondo il Fabretti è la catacomba di sant'Elena, ci autorizzano a classificarlo fra quelli del IV secolo.

Gli altri frammenti incisi sulla stessa linea ci rammentano costumanze dell'epoca medesima. Il N.° 20 ci offre un'imagine delle agape o cene in comune, tanto frequenti nei primi secoli della chiesa. Simili banchetti ebbero uno scopo religioso presso tutti i popoli dell'antichità; se ne hanno esempj anche presso i Celti; Carlomagno trovonne presso i Sassoni. Vedesi sotto il N.° 17 una bottiglia di vetro, conservata nelle catacombe per 15 secoli ed ancora coperta di paglia a somiglianza di quelle che si adoperano al giorno d'oggi in Roma e che chiamansi particolarmente col nome di *fiasco*. I due vasi sotto il N.° 21, furono ritrovati con delle traccie di sangue in un sepolcro, che questa circostanza fece considerare come consacrato a dei martiri.

Gli oggetti rappresentati sulla sesta linea, assai comuni nelle catacombe, sono di facilissima spiegazione. Vi sono anelli ad uso di sigillo, cifre, un istromento da martirio, finalmente un altare portatile, cui sono attaccate due

(*) Tomo II, lib. VI, cap. XLVI.

lampadi, che per la loro forma e per gli ornamenti non sono indegne del buono stile antico. Nè sarà fuor di luogo il credere che i cristiani, i quali collocarono un siffatto mobile vicino alle tombe de' loro parenti od amici, la cui memoria veniva reputata come sacra, vivessero nei primi secoli del cristianesimo ad un'epoca vicinissima a quella in cui, nell' interno delle loro abitazioni, simili altari erano consacrati ai Lari o divinità domestiche.

La parte superiore è piena d'iscrizioni che a primo aspetto sembreranno forse straniere allo scopo istorico, che mi sono proposto; ma che essendo quasi tutte copiate nelle catacombe, possono esse pure servire a giustificare o confermare ciò che cercai finora di stabilire. Esaminandole sotto il triplice rapporto dello stile, della lingua e dei caratteri vi si scorgeranno novelle prove dei rapidi progressi della decadenza cui dovette soggiacere questo genere di produzioni egualmente che tutte le altre. Un simile risultamento servirammi di scusa e procaccierammi altresì l'indulgenza dei letterati e studiosi i quali non senza interesse esamineranno questa serie d'iscrizioni.

Tav. IX. Forziere di argento, vaso dei profumi ed altri utensili della toletta di una dama romana. IV o V secolo.

Se può arrecar meraviglia, che fra i monumenti religiosi che ci sono rimasti dei primi secoli del cristianesimo, non s'incontri mai una statua isolata, sia in marmo, che in pietra, dei personaggi il più delle volte rappresentati sui bassirilievi di cui facemmo menzione; ciò però non ci deve far presupporre che le statue di grandezza naturale o di proporzione minore, in oro, in argento e in bronzo, fuse o cesellate, non che i calici, i candelabri, le lucerne e gli altri lavori di orificeria ad uso delle chiese, eseguiti in sì gran numero colle stesse materie, non abbiano potuto giungere fino a noi. L'avidità, il bisogno ed i disordini sempre rinascenti per lo spazio di tanti secoli, ne cagionarono necessariamente la perdita.

La eccessiva rarità di questi oggetti, la menzione dei quali sarebbe tanto utile in una storia dell'Arte per mezzo dei monumenti, mi suggerì l'idea d'inserirne un catalogo assai distinto in una nota stampata in fine del Quadro Storico; questo catalogo può fino ad un certo punto supplire alla mancanza delle prove materiali.

La tavola IX ci offre a questo proposito un lieve compenso nei mobili antichi di una famiglia che occupava in Roma un rango distinto dal IV al V secolo. Alcuni di questi mobili sono fusi in argento, ma la maggior parte di essi è lavorata a cesello: formano essi una serie tanto più curiosa, in

quanto che finora è la sola, che si conosca (*). Le varie parti componenti la suddetta serie furono tutte ritrovate in mia presenza, nella estate del 1793, ai piedi di una collina poco oltre la Suburra, presso il monistero delle religiose minime sull'Equilino (**). Mi sono dato tutta la cura di averne i disegni in

(*) I due pezzi principali, N.° 1 e 2, del monumento di cui si tratta, sembrano appartenere alla classe di quelle opere, tanto celebri presso gli antichi e sì spesso citate ne' loro scritti con un nome, che vien tradotto con quello di *cesellatura*. Questo ramo, inferiore senza dubbio, ma antichissimo della Scultura, che consiste nel cacciar fuori, per mezzo del cesello, un disegno tracciato sopra una lamina o foglia sottile di metallo, ed a produrre così un rilievo più o meno basso, è forse quell'arte, che Plinio nel libro XXXIV, cap. VIII, qualifica col nome di *toreuticen?* Era forse lavorato in questo modo l'ornamento con cui Anacreonte voleva che fosse abbellita la sua tazza, e che egli specificava all'artista con questa medesima parola Τορεύειν? I traduttori di Anacreonte e di Plinio e molti altri scrittori moderni, sono ancora incerti sul vero significato di questa espressione, nè sanno determinare se debbasi piuttosto intendere *l'incisione in rilievo od in incavo*, oppure le opere *di fusione*, o quelle che sono *battute* poscia ripassate a bulino e ripulite o finalmente quelle che sono semplicemente *cesellate*.

Lo scultore Falconet, che all'erudizione volle accoppiare una profonda scienza ed una somma pratica nell'arte sua, ne lasciò la scelta al lettore col tradurre il *toreuticen* di Plinio per *cesellatura* o *incisione*. Winckelmann, non che il suo traduttore italiano, nell'edizione di Roma, vol. II, pag. 9, danno una spiegazione meno vaga della parola Τορεύειν e de' suoi derivati, che a loro avviso significano un lavoro in rilievo: ma tutto ciò non è sufficientemente determinato. Il conte di Caylus inserì nel tomo XXXII delle Memorie dell'Accademia delle Iscrizioni una dissertazione intorno l'incisione presso gli antichi, nella quale cerca di distinguerla dalla cesellatura propriamente detta, prendendo ad esame i passi degli antichi scrittori che si riferiscono e all'una e all'altra, e termina il suo ragionamento col confessare che è difficilissima cosa il poter giungere a togliere ogni dubbio lasciatoci intorno a ciò dagli antichi e che per giungere allo scopo desiderato è necessario non solo esaminare attentamente tutte le circostanze delle loro descrizioni, ma anche conoscere profondamente i processi dell'Arte. Questo abile antiquario, che era fornito ad un grado eminente delle cognizioni necessarie per la soluzione di questo importante problema, lo avrebbe certamente trattato con maggior sicurezza, se avesse potuto esaminare i principali pezzi di questa toletta romana e confrontarli con lavori antichi dello stesso genere, che ancora si conservano ne' musei, e particolarmente coi due dischi antichi in argento, che sono a Parigi conosciuti coi nomi di Scudi d'Annibale e di Scipione.

(**) Il prelato della Somaglia, in oggi cardinale e vicario del pontefice, il quale alle qualità necessarie per una sì importante carica unisce anche il gusto il più illuminato per le lettere e per le arti, fece con tutta la premura raccogliere i diversi pezzi di questa ricca scoperta, all'oggetto di trarne un partito vantaggioso alle buone religiose il di cui monistero veniva da lui particolarmente protetto. La dissertazione di E. Q. Visconti venne pubblicata col titolo di: *Lettera di E. Q. Visconti*, ec. *su d'un'antica argenteria nuovamente scoperta in Roma a S. E. monsignor della Somaglia;* 1793, 4.°; e fu inserita nel tomo XX dell'*Antologia Romana*, anno 1794.

Il monogramma di Cristo, N.° 24, e le parole *In Chr*...... N.° 25, che incominciano e terminano la parte restante dell'iscrizione incisa sul coperchio (vedi N.° 1) essendo state ritrovate e collocate al loro posto dopo la stampa della dissertazione, il sig. Visconti non ha potuto parlarne. Gli autori di un giornale ecclesiastico che pubblicavasi allora in Roma, fecero un articolo intorno a quest'ultima scoperta e lo inserirono nel numero d'aprile del 1794: in detto articolo con molta verosimiglianza conchiusero che i proprietarj di questo mobile erano cristiani. Quanto alle parti ornamentali che ci rammentano ancora il paganesimo sono i succitati autori d'opinione che nei primi secoli del cristianesimo e nei primi anni della loro conversione i nuovi proseliti abbandonavano a stento ciò che riferivasi all'antico loro culto. Questa congettura viene dai medesimi appoggiata ad un'iscrizione in marmo, che vedevasi già presso la gran porta della chiesa di san Silvestro e Martino *in Monti*, sopra un muro contiguo al monistero di santa Lucia *in Silice*, luogo vicino a quello in cui furono ritrovati i mobili incisi su questa tavola. La succitata iscrizione fu pubblicata dal padre Filippini insieme ad una notizia intorno a questa chiesa, stampata in Roma nel 1639; è dessa in versi e fu composta dal pontefice Damaso, che volle coi fiori della poesia cristiana coronare la tomba di una donna chiamata *Projecta*, morta in età assai giovanile nel 383.

. . . .

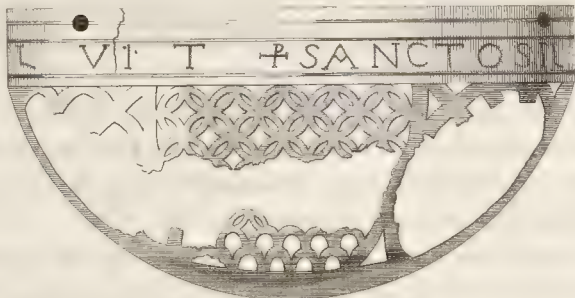
Projecta fuerat primo quæ juncta marito
Pulchra decore suo, solo contenta pudore

. . . .

Aetheream cupiens cœli conscendere lucem.
Hæc Damasus præstat cunctis solatia fletus.

Vixit Annis XVI. *m.* X. *Die.* XXV. *Dep. Kal. Janu.*
Fl. Merobaude et Fl. Saturnin. Coss.

grande. Il detto E. Q. Visconti pubblicò una dissertazione, nella quale dà una minuta spiegazione di tutti gli oggetti nuovamente scoperti in questa occasione; senza però unirvi le figure. Dopo la sua dissertazione, da me citata anche nella descrizione delle tavole, non ho più nulla ad aggiungere intorno a questi lavori relativamente all'Arte.

Lo stesso padre Filippini, alla pag. 51 della sua dissertazione, ci dà notizia di una *corona* antichissima, trovata nel 1632, in un giardino presso le mura della chiesa e dell' oratorio di san Silvestro, e sulla quale dopo il segno della croce leggesi la seguente iscrizione: *Sancto Silvestrio Ancilla sua votum solvit.* Il padre Poujard, carmelitano francese dello stesso convento, assai versato nello studio delle antichità ecclesiastiche, e che si compiacque di farmi il disegno di questo piccolo monumento, lo stesso da cui fu tratta la incisione qui sotto pubblicata della grandezza dell' originale, è d' avviso che invece di essere una *corona*, sia una porzione di lampada del genere di quelle, che nel vocabolario ecclesiastico del Magri sono distinte col nome di *butto* o *butro*. Avendo io esaminato questo mobile d' argento sembrommi interamente simile pel lavoro alla cassetta da toletta. In ambedue i monumenti le lettere dell'iscrizione sono fatte nello stesso modo, cioè con dei punti traforati, come vedesi al N.° 8 di questa tavola IX: potrebbesi quindi credere che siano ambedue della medesima epoca.

Il confronto di questi due mobili può anche dar luogo alle seguenti congetture:

1.° Che la toletta, trovata nel recinto del monistero di san Silvestro e Martino, dinota che venne quel monistero fabbricato sulle rovine del palazzo di *Projecta* e forse per di lei ordine, all' oggetto di congregarvi le vergini consacrate a Dio.

2.° Che la pia donatrice della lampada o corona, cioè *Ancilla*, abitava presso la chiesa dedicata al pontefice san Silvestro; che era certamente cristiana e che la cassettina incisa su questa tavola apparteneva alla stessa *Projecta*.

3.° Che questi due mobili sono opera del medesimo orefice o cesellatore e che c' insegnano la maniera di lavorare l' argento e di tracciarvi le lettere usata all' epoca del IV o del V secolo.

Terminerò questa nota unendo le mie condoglianze a quelle di tutti gli amatori di Roma, per aver veduto sortire dal suo seno le curiose antichità che formano il soggetto di questa tavola IX. Il sig. Barone di Schellersheim, gentiluomo prussiano, possessore di una bella raccolta d' antichità di ogni genere, ne ha fatto ultimamente l' acquisto.

Come vien detto qui dal D'Agincourt, il sig. E. Q. Visconti pubblicò la sua dissertazione intorno a questa cassettina d' argento prima che fossero ritrovati i pezzi sui quali vedevasi il monogramma di Cristo e le parole *In Chr:* per cui non ha potuto parlarne. Egli però ne aveva stesa una aggiunta, che fu rinvenuta ne' suoi manuscritti, e pubblicata. Nella nuova edizione delle *Opere Varie* italiane e francesi di E. Q. Visconti, che si sta ora facendo in Milano, mercè le cure del sig. D. Labus, trovasi ristampata tutta la *Lettera su di un' antica argenteria*, ec. in un colla sopraccitata aggiunta, e colle figure (Vedasi il volume I, pag. 215 e segg. della detta raccolta delle *Opere Varie* del Visconti).

Tanto la cassettina d' argento, che le altre antichità pubblicate su questa tavola sono ora nel museo del duca di Blacas. (*N. del T.*)

Il pezzo principale, N.° 1, è una cassetta d'argento che sembra fosse destinata a contenere gli oggetti preziosi ed i diversi ornamenti o mobili della toletta di una giovane sposa. I bassirilievi che vedonsi sul davanti, nella parte inferiore, non che quelli del coperchio, fanno allusione ad un tal uso. Sotto il N.° 1, vi è rappresentato il trionfo di Venere marina; sotto il N.° 5, quello delle Nereidi. Il bassorilievo al N.° 4, è nuovo per la sua composizione vedendovisi espressa la *deduzione* della novella sposa al palazzo del marito. La parte opposta, incisa in grande al N.° 6, ci offre la sposa che si adorna allo specchio. Una delle sue cameriere tiene lo specchio (*), l'altra, sotto il N.° 7, una fiaccola: puossi da ciò inferire, che le dame romane abbigliavansi egualmente che le nostre, assai tardi. Queste tre figure, non che i busti dei due sposi, N.° 3, che vedonsi in mezzo del coperchio, N.° 2, ci fanno abbastanza conoscere lo stile di questi bassirilievi: nelle forme generali, nella positura delle figure, nella nullità dell'espressione, e nella rozzezza dei panneggiamenti trovasi tutto ciò che caratterizza lo stile del IV e V secolo.

La stessa cosa può ripetersi relativamente alle due Muse, sotto il N.° 10, scelte fra quelle che adornano il contorno di una gran scatola d'argento, N.° 9, ritrovata nel medesimo luogo colla cassetta d'argento e che probabilmente era destinata a contenere i profumi.

Lo stile degli altri oggetti, che sono ai N.i 16, 17, 18, 19, e che rappresentano gli ornamenti di una sedia *gestatoria* per uso degli sposi, è più lodevole sotto tutti i rapporti: molto superiore a questi è altresì la patera,

(*) I moderni hanno fatto moltissime ricerche intorno la materia degli specchj antichi e conchiusero che se ne facevano di qualunque specie di metallo suscettibile di ricevere il necessario pulimento, ed anche di vetro. Plinio descrivendo, nel libro XXXVI, cap. XXVI, le diverse maniere con cui lavoravasi il vetro a Sidone, soggiunge che facevansi pure degli specchj, *etiam specula:* ma tace sulla qualità della piombatura di cui servivansi. Potrassi consultare intorno a questo argomento una dissertazione del sig. Menard, pubblicata nel volume XXIII delle Memorie dell'Accademia d'Iscrizioni, ec.; l'opera del conte Caylus sulle Antichità, ec. vol. III e V; non che una nota piena d'erudizione relativa alla tav. XXVI del tomo III delle Pitture di Ercolano. I poeti, come Ovidio, Giovenale, Marziale e Properzio hanno parlato della forma e dell'uso degli specchj, ma non troviamo ne' loro scritti nessuna notizia sulla fabbricazione dei medesimi. Ovidio consiglia ad un giovane amante di entrar in luogo dello schiavo che presenta lo specchio alla sua amata:

Ne tibi turpe puta (quamvis sit turpe, placebit)
Ingenua speculum sustinuisse manu.
De Arte Amandi, lib. II, 215.

Trovansi frequentemente sulle pitture dei vasi antichi, pubblicati dal Passeri, dall'Hamilton e da altri, delle figure che sembrano essere quelle di specchj di varia forma. Il Gori, *Inscriptiones ant.* tomo III, nell'appendice pag. 18 e 27, fece incidere alcune pietre sepolcrali sulle quali si vede uno specchio insieme ad altri mobili o utensili da toletta: il N.° 6 però di questa tavola IX, ci offre in una maniera ben distinta la forma e l'uso di questo piccolo mobile, che troverassi anche, sotto il N.° 21, nelle mani di un Amorino che lo presenta a Venere.

N.° 21, il di cui fondo e manico sono decorati in una maniera assai graziosa: il primo con un bassorilievo, N.° 22, rappresentante Venere alla toletta in mezzo a due Amorini, l'altro, al N.° 23, fregiato colla figura d'Adone. Da tutti questi vaghi lavori e dalla gentile forma degli altri piccoli mobili, N.° 11, 12, 13 e 14, puossi conchiudere che *Secundus* e la sua sposa *Projecta* erano persone distinte ed appartenenti ambedue ad una delle classi superiori; e che non solamente servivansi dei migliori artisti contemporanei, ma che avevano altresì sufficiente gusto per acquistare ed adoperare per proprio uso oggetti eseguiti colla grazia e perfezione che caratterizzano un'epoca dell'Arte anteriore al secolo in cui vissero.

Tav. X. Bassirilievi del piedistallo dell' obelisco rialzato da Teodosio nell' Ippodromo di Costantinopoli: medaglie della medesima epoca. IV secolo.

Dopo di aver fatto conoscere in qual maniera, dal III o IV secolo al V e VI, la decadenza dell'Arte alterò coi suoi rapidi progressi tutti i lavori tanto sacri che profani in Italia, avrei desiderato di poter indicare con eguale chiarezza la progressione di questa decadenza, nella medesima epoca, in Grecia e nell'Asia, ove l'Arte erasi cotanto perfezionata ed ove nel suo declinare aveva conservata una spezie di superiorità relativa. Ma, nell'esternare il mio dispiacere per la perdita di tanti monumenti importanti di Scultura, coi quali Costantino ed i suoi immediati successori avevano fatta ricca la nuova capitale dell'Impero, o che Teodosio il Grande ed i suoi figli vi fecero eseguire, ho di già fatto avvertiti i miei lettori della irreparabile lacuna che questa perdita lasciava nella storia dell'Arte. Non dovrà pertanto recar meraviglia se io mi trovo ora ad una tal penuria di monumenti da non avere, come termini di confronto, che i due monumenti dettagliatamente pubblicati sulle tavole X e XI.

Costantino aveva collocato nell'Ippodromo di Costantinopoli un obelisco egiziano di granito rosso. Essendo stato questo medesimo obelisco rovesciato da un terremoto, venne fatto rialzare da Teodosio il Grande e vedesi ancora oggidì nel medesimo luogo, che chiamasi Al-Meidan.

L'obelisco è tutto pieno di geroglifici. Le quattro facce del piedistallo, fatto costruire da Teodosio, sono ornate di bassirilievi in onore di quell'imperatore; e sullo stilobato sono rappresentate le operazioni che furono necessarie per rialzare l'obelisco medesimo. Bisogna credere, che gli artisti greci e latini impiegati per questo ristauro avessero una ben vantaggiosa opinione dei processi da loro adoperati, per trovar utile di averli così a trasmettere

alla posterità. I disegni pubblicati da varj viaggiatori ci somministrano i dettagli con molta chiarezza. Li hanno essi potuto copiare sul luogo, quando lo stilobato non era ancora, come oggidì, interrato più della metà; locchè fu causa di non averli io potuto offrire che in uno stato tale di deperimento che li rende appena riconoscibili.

Quanto ai bassirilievi scolpiti sui quattro lati del piedistallo, se non m'inganno, sono ancora inediti. Il conte di Choiseul, ambasciadore di Francia a Costantinopoli, il quale provò con una bell'opera sulla Grecia, che mentre occupavasi dei grandi interessi della politica non trascurava in pari tempo di coltivare le scienze e le arti, si compiacque di mandarmi i disegni fatti con esattezza, quali io li presento su questa tavola (*). L'opinione del prelodato conte di Choiseul è che, giusta la descrizione già datane dal Gigli, sopra alcuni di questi bassirilievi avvi rappresentato Teodosio che assiste ai pubblici giuochi, e sopra altri il medesimo imperatore che riceve gli omaggi ed i tributi da'suoi sudditi.

Nel rialzare un monumento, che, coperto di caratteri inintelligibili, ci rammenta invano alcuni fatti, forse importantissimi, della storia del popolo che lo eseguì, non sarebbe fuor di luogo il credere che l'artista greco o latino abbia anche più vivamente sentito i vantaggi della lingua universale dell'Arte; e fu forse per questa ragione che confidò alla Scultura l'incarico di fissar l'epoca e d'indicare i metodi usati per sì importante restaurazione. Ciò veniva altresì prescritto dai principj della composizione, i quali vogliono che le parti accessorie di un monumento presentino sempre, nella loro decorazione, un'analogia conveniente alle circostanze dell'innalzamento o della restaurazione del monumento medesimo. Una simile attenzione, nella scelta dei soggetti dei bassirilievi del piedistallo, prova che se a quest'epoca l'Arte avea già molto perduto dal lato dell'esecuzione, conservava però ancora qualche cosa della giustezza degli antichi nel primo pensiero e nella retta distribuzione dei lavori.

Insomma, ciò è quanto puossi vedere oggidì in questi bassirilievi, perchè i Turchi, più barbari ancora del tempo devastatore, hanno maltrattato in maniera le figure più basse, che è ormai quasi impossibile di determinare con

(*) Questi disegni furono fatti dal signor Fauvel distinto artista, che era a Costantinopoli, in qualità di console di Francia. Il signor Le-Chevalier, autore dell'interessante viaggio nella Troade e delle dotte ricerche sui paesi citati da Omero si compiacque di dirigerne l'esecuzione.

qualche certezza lo stile proprio della Scultura. Ed è per supplirvi alla meglio che in testa della presente tavola ho collocato alcune medaglie del medesimo tempo, non che un medaglione che rappresenta assai più in grande il busto di Teodosio (*).

Nella forma di queste teste lo stile è meno felice di quello che scorgesi nelle figure del piedistallo dell'obelisco; che anzi fra quest'ultime le figure che sono in piedi presentano maggior nobiltà, a malgrado anche della monotonia delle loro attitudini: e quelle che sono sedute, in una specie di tribuna, hanno una certa maestà semplice e tranquilla (**). Questa differenza può derivare dall'essere le medaglie di conio latino, mentre le sculture dei bassirilievi sono probabilmente di scalpello greco, la di cui decadenza era ancora meno pronunziata (***).

Scritte nelle due lingue, che dividevansi l'impero romano, le iscrizioni dello stilobato ci sembrano indicare che era vicina a consumarsi la sua assoluta divisione. L'iscrizione latina, collocata dalla parte d'oriente, magnifica la possanza di Teodosio nel dar fine ad un'impresa considerata fino a quell'epoca difficilissima e c'insegna che il magistrato od artista che presiedette alla operazione, chiamavasi Proclo; l'iscrizione greca, posta a ponente, soggiugne di più che quest'operazione fu fatta in trentadue giorni (****).

(*) Questo medaglione di bronzo, assai raro ed interessante appartiene alla raccolta dell'abate Tanini, che pubblicollo per la prima volta, tav. VII, pag. 341, del supplemento (stampato nel 1791) all'opera del Banduri. Le medaglie d'oro di Teodosio e di Onorio sono della medesima raccolta: le due di Arcadio, l'una d'oro e l'altra d'argento, stanno presso di me: sono tutte benissimo conservate.

(**) La parte anteriore di queste tribune ci offre, abbasso, un appoggio fatto a grata sostenuto da Termini: genere questo di decorazione rimpiazzato dalle balaustrate, di forma però meno graziosa, e dal quale trassero fors'anche la loro origine.

(***) Il confronto di poche medaglie latine con alcuni pezzi di bassirilievi, creduti di lavoro greco, ci sembra un ben lieve argomento per determinare maggiore la decadenza dell'Arte, alla medesima epoca, presso i Latini in paragone coi Greci. Solitamente l'incisore di conj ha un merito d'arte minore di quello dello scultore a lui contemporaneo: ciò può dirsi, a nostro avviso, tanto parlando degli antichi che de' moderni. Le monete d'Atene, per esempio, corrispondenti all'epoca di Pericle sono ben lontane dall'eccellenza dell'arte che scorgesi nelle sculture del Partenone. Le statue di Canova ed i bassirilievi di Torwaldsen hanno senza dubbio un merito d'arte assai superiore a quello dei conj con cui furono contemporaneamente battute le monete di Pio VI e di Pio VII. Facciansi altri confronti, sia in altre epoche che in diversi regioni e, siamo persuasi, ne verrà per lo più un simile risultamento. (*N. del T.*)

(****) Intorno a questo monumento, non che sulle iscrizioni scolpite sul medesimo, si possono consultare le seguenti opere: Gyllii, *De Topographia Constantinopoleos, et de illius Antiquitatibus*, ec. nel tomo VI delle Antichità Greche di Gronovio. Wheler, *Voyage au Levant*; 1723, tomo I, pag. 158. Spon, *Idem*; 1678, tomo I, pag. 231.

Ducange, *Costantinopolis Christiana.*

Banduri, *Imperium Orientale*, tomo II, pag. 600, 612, 666, 848, 870; Paris, 1711.

Bibliotheca, sive Antiquitates Urbis Constantinopolitanæ, nel tomo VI della *Bibliothèque Française* del sig. La Croix du Maine; Parigi, 1773, 4.°

Zoega, *De Origine et Usu obeliscorum;* Romæ, 1797, fol. Questo autore, pag. 56, così riferisce l'iscrizione latina dello stilobato:

Difficilis quondam dominis parere serenis
Jussus, et extinctis palmam portare tyrannis;
Omnia Theudosio cedunt, sobolique perenni;
Ter denis sic victus ego, domitusque diebus,
Judice sub Proclo, superas elatus ad auras.

Tav. XI. Piedistallo e parte dei bassirilievi della colonna di Teodosio a Costantinopoli. IV e V secolo

Benchè vi siano delle differenze, tanto per la forma, quanto per la materia e nei mezzi adoperati dagli uomini per tramandare alla posterità i fatti od i pensieri che essi credono degni della sua attenzione, vi si riconosce però sempre un carattere d'identità che viene loro impresso dalla natura degli oggetti o dallo spirito d'imitazione. Non è difficile l'accorgersi dell'analogia che passa fra i caratteri simbolici od alfabetici fatti dalla Scultura sopra immobili tavole di pietra, e quelli che lo stilo delineò poscia sulle mobili tavolette di legno coperto di cera, la di cui riunione formava una spezie di libro: ma non scorgesi forse la medesima analogia fra le pelli od i fogli di una mediocre larghezza e di una illimitata lunghezza, che chiamavansi volumi perchè era costume di rotolarli, e le lunghe e strette faccie di questi obelischi destinati in Egitto a conservare il deposito delle leggi e della storia nazionale, oppure le belle colonne di marmo sulle quali i Greci scolpivano i nomi e le valorose azioni dei loro guerrieri morti per la patria? E la medesima analogia non trovasi fors'anche in quella nobile ed ingegnosa idea dei Romani, i quali per eternare la gloria di Trajano e d'Antonino, fecero scolpire le principali gesta delle loro spedizioni guerriere sopra colonne molto più sontuose ancora? Una zona di bassirilievi, innalzantesi a spirale dalla base della colonna fino alla sua sommità, vi forma, in certa qual maniera, un volume storico, sostenuto in aria con una maestosa solidità: monumenti maravigliosi, che il tempo ha rispettato egualmente che la memoria dei principi cui furono consacrati.

Grutero, nel *Thesaurus Inscriptionum*, pag. 185, pubblica l'iscrizione greca che tradusse in latino nel modo seguente:

Columnam quadrilateram, humi semper jacens pondus, solus erigere Theodosius imperator ausus, et Proclus accersitus: ac tanta erecta est columna intra dies triginta duos.

Banduri, pag. 612, è d'opinione che il nome di Proclo potrebbe essere quello di un prefetto della città: io invece non sarei lontano dal crederlo invece il nome di uno degli artisti incaricati di rialzare l'obelisco sul piedistallo; venendo altresì ciò appoggiato da un epigramma dell'antologia e da una iscrizione greca (citata nel *Junius*. Catalog. pag. 182 e riferita prima dal Grutero) ove sì nell'uno che nell'altra è Proclo qualificato come meccanico.

I bassirilievi scolpiti in piccolo sui gradini dello stilobato, sono oggidì quasi intieramente interrati: Banduri però pubbliconne i disegni bastantemente completi. Rappresentano le macchine ed i processi adoperati per rialzare l'obelisco alla presenza del capo che sta in atto di dare gli ordini. Queste piccole figure, come ben notò il conte Choiseul, sono opera di uno scalpello più dotto e più spiritoso di quello che eseguì i grandi bassirilievi posti superiormente.

Il D'Agincourt non ha qui avvertito che l'iscrizione latina, come venne pubblicata dallo Zoega, non va d'accordo colla greca quanto al numero dei giorni impiegati per rialzare l'obelisco. Nella greca è detto, che l'operazione fu fatta in trentadue giorni; nella latina (dello Zoega) invece non sono che trenta, *ter denis*. Lo sbaglio deriva dalla parola *domitusque* sostituita dallo Zoega al *duobusque*, che leggesi nell'iscrizione latina. Il Gigli o Gyllius, che pubblicolla prima dello Zoega scrisse *duobusque*: così Tommaso Smith citato dallo stesso Zoega: l'iscrizione greca finalmente ne conferma la lezione.

(*N. del T.*)

L'unione dei bassirilievi della colonna Trajana è un capo-d'opera di composizione, che mette sott'occhio, colla chiarezza di una ben scritta storia, i fatti principali delle più importanti operazioni militari, come sono le marcie, gli accampamenti, gli assalti di città, le battaglie. Oltre la difficoltà comune a tutti i bassirilievi, i quali, per parlare all'occhio, non hanno il soccorso dei colori e della prospettiva, eravi di più in questi da superare la difficoltà, ancor maggiore, che presenta un campo cilindrico, il quale per la sua rotondità, sembra sfuggir sempre all'occhio dello spettatore, e non lascia il più delle volte che uno spazio troppo ristretto per dare la completa idea di un'azione: ad ottenere ciò sono egregiamente giunti gli autori di questa superba opera. La distribuzione di ciascun bassorilievo in particolare è maneggiata con tanta finezza d'arte su tutta la superficie di ciascuna delle rivoluzioni della spirale che sempre vedesi incominciare e finire un'azione, senza che l'unione colla azione che segue sia minimamente sagrificata. Da questa ingegnosa e saggia disposizione ne consegue una verità e chiarezza d'espressione che non lasciano nulla a desiderare per l'intelligenza della storia generale.

L'interesse di ciascuna scena particolare è pure felicemente sviluppato dall'artifizio con cui sono disposti i gruppi che la compongono. Sotto questo aspetto puossi particolarmente citare come modello la scena che rappresenta la sommissione di un popolo e di un'armata intiera. L'imperatore è seduto sopra un eminente seggio, circondato dai suoi generali e dalle sue coorti distinte dalle aquile vittoriose. Prostrati a'suoi piedi vedonsi i deputati del vinto popolo, disposti a gruppi e la loro espressione supplichevole è sensibilmente graduata dalla varietà delle attitudini e dai gesti più o meno solleciti ed umili. Le figure sono compartite sopra una sola linea, la quale però, nel suo giro, conduce l'occhio fino ai resti dell'armata dei barbari. Si presentano questi in piedi, disarmati, cogli scudi sul terreno, e colle insegne militari abbassate: tutto dimostra la sconfitta e la sommissione.

Colla medesima precisione e convenienza nell'insieme, colla stessa ricchezza e verità nei dettagli gli altri bassirilievi ci offrono tutto ciò che chiaramente dimostra il passaggio di un fiume o di una montagna, un combattimento, un assedio. In una sì innumerevole quantità di figure, ciascuna ha, per così dire, i suoi lineamenti particolari, un'espressione propria: esaminandoli da vicino si riconosce la differenza dei popoli, delle condizioni, dei

caratteri. E con tutto ciò l'azione generale si sviluppa, progredisce e l'osservatore senz'essere distratto avvedesi già del termine e del risultamento della spedizione. I Daci, sugli ultimi scompartimenti, sottomessi e senz'armi, s'allontanano accompagnati dalle loro donne, dai loro fanciulli, dai loro bestiami ed abbandonano le loro case ai veterani romani, nuovi coloni della conquistata provincia: la guerra è terminata, la Scultura ha tutto scritto e la colonna finisce (*).

La colonna consacrata alla memoria del saggio e valoroso Marc'Aurelio Antonino, è assolutamente lavorata sullo stesso modello: l'occhio vede gradatamente la progressione degli stessi avvenimenti, durante le due guerre che questo imperatore sostenne contro i Germani e contro i Marcomanni. Ma se gli oggetti vi sono in generale rappresentati sotto le medesime forme, trovansi però delle sensibili differenze, tanto nella distribuzione dei gruppi, che su questa colonna sono troppo sparsi e spesse volte indecisi, quanto nella esecuzione delle figure che sono meno maestrevolmente terminate. Alcuni pensieri felici però si possono qua e là notare: tale per esempio quello, che, verso la metà della colonna, indica l'intervallo che passò fra le due spedizioni dell'imperatore, espresso per mezzo della Fama, collocata fra due trofei, la quale sta incidendo sopra un immenso scudo le gloriose gesta della guerra terminata e si prepara a delinearvi anche quelle della lotta novella: e forse più ammirabile ancora è l'allegoria adoperata per indicare il conosciuto fatto di una benefica pioggia: è Giove piovoso (*Imber*) che colle ali spiegate e colle sue maestose braccia stese copre e rinfresca le legioni romane, mentre che la folgore e la grandine conculcano intieramente i Germani. Ad eccezione però di un piccol numero di questi bei pezzi, i bassirilievi della colonna Antonina fanno sentire generalmente una spezie di fatica o di noja, che probabilmente deriva dal non offrire nè l'eguale interesse, nè la medesima varietà nei gruppi, come vedesi sulla colonna Trajana. La seconda adunque di queste grandi opere, eseguita circa un mezzo secolo dopo la prima, porta già seco un principio di decadenza nell'Arte: decadenza i di cui progressi, come già vedemmo, furono rapidissimi in Italia. Egualmente dicasi dell'Arte stessa in Grecia, a Costantinopoli e nella parte orientale

(*) Mi sono fatto lecito di qui rammentare particolarmente alcuna delle molte bellezze che ammireransi sempre nella colonna Trajana, perchè la mancanza delle medesime nei monumenti dello stesso genere innalzati posteriormente, ed in particolare in quello che ci occupa al presente, rende la decadenza dell'Arte assai più sensibile.

dell' impero. La tavola precedente ha in parte dimostrata questa triste verità; quella che abbiamo sott' occhio ce ne somministra una novella prova in un monumento del medesimo genere delle due succitate colonne.

Con una meno felice imitazione della colonna Trajana di Roma, vennero in Costantinopoli innalzate due colonne in onore di Teodosio il Grande: l' una fu eretta durante il suo dominio e l' altra dopo la sua morte per cura di suo figlio Arcadio, o di Teodosio il Giovine suo nipote.

Queste due colonne non esistono più: della prima non ci resta che una insufficiente imagine e la quale sembrò tale anche a coloro che ce l' hanno fatta conoscere (*). Una gran parte dei bassirilievi che adornano la seconda furono disegnati ed incisi più dettagliatamente. Vennero primieramente pubplicati dal padre Ménestrier, poscia dal Banduri nell' *Imperium Orientale.* Io li riproduco qui copiati dai disegni originali che si conservano a Parigi: ma il troppo fondato timore che questi disegni manchino di esattezza nei dettagli e di verità nelle forme, non mi permette di fare osservazione alcuna sulla esecuzione propriamente detta dei pezzi di Scultura che rappresentano (**). La composizione generale e la particolare disposizione dei soggetti,

(*) Banduri, copiando nel tomo II del suo *Imperium Orientale* l' incisione di questa colonna già pubblicata dal Ducange, dice che, persuaso egli pure che una tale incisione doveva essere inesatta ed infedele, quanto alla verità storica ed alla imitazione dello stile dei bassirilievi, avrebbe desiderato di poterne verificare le differenze sul disegno originale che credevasi conservato nella biblioteca di santa Genoveffa: ma che non avendolo mai potuto vedere, dovette per conseguenza rinunziare al piacere di pubblicarne una incisione migliore: questa in fatto è tale che non vi si può distinguere nè l'Arte, nè la storia.

(**) Sarebbe gettare il tempo inutilmente se tutti si volessero notare gli errori e conciliare in pari tempo le contraddizioni in cui caddero gli storici, i viaggiatori e lo stesso Winckelmann, parlando di queste due colonne, non che dei principi in onore dei quali vennero innalzate, e delle gesta di cui dovevano conservare la memoria e dell'epoca finalmente nella quale furono fatte.

Avvi pure qualche incertezza nell' indicazione del vero autore del disegno, dal quale vennero copiati i bassirilievi della seconda colonna pubblicati sulla presente tavola. Generalmente viene quel disegno attribuito ad un pittore veneziano cognominato Bellini. Vi furono due fratelli Bellini, Giovanni cioè e Gentile ed ambedue erano pittori. Gentili, sulla domanda di Maometto II, fu mandato a questo principe dalla Repubblica di Venezia: la qual cosa sembra decidere in suo favore, sebbene Giovanni fosse a lui superiore in talento. Nondimeno se si esamina attentamente il disegno conservato a Parigi, e sul quale furono fatte le incisioni pubblicate dal Banduri, e quelle date da me sulla presente tavola, non vi si scorge nè lo stile dell'Arte, che dominava a Costantinopoli al tempo di Teodosio, nè quello della scuola veneziana all' epoca dei due Bellini: sembra piuttosto lo stile del risorgimento.

Questo disegno, che puossi attualmente vedere a Parigi nella scuola reale delle Belle Arti, era stato regalato all' antica Accademia di Pittura da un particolare cognominato Accard: è lungo 52 piedi ed alto sedici pollici circa: le figure sono disegnate a penna e senza ombre. Oltre l' incisione eseguita da Gerolamo Vallet, sulla copia ridotta da Paillet a soli 32 piedi, e che fu pubblicata nel 1702 dal padre Ménestrier, ne comparve recentemente un' altra a Venezia, accompagnata da una spiegazione latina. La nuova riduzione di questo monumento, da noi qui presentata, fu fatta sui calchi eseguiti sul disegno originale: ci lusinghiamo che basterà questa misura se vorrassi considerare che, dopo tutto ciò che abbiamo detto, non si possono fare che osservazioni generali sull' invenzione e disposizione dei soggetti.

Quanto ai disegni del piedistallo e de' suoi ornamenti, soli avanzi di questo gran monumento, io ne vado

possono sole somministrare alla storia dell'Arte basi certe di confronto e stabilire le prove della sua degradazione, in queste parti essenziali, dopo l'epoca nella quale furono innalzate le colonne Trajana ed Antonina.

La porzione dei bassirilievi della colonna Teodosiana, che giunse fino a noi, non presenta alcuna azione militare propriamente detta, come sarebbero un combattimento, un assedio, un accampamento: vi si vedono gli effetti e le conseguenze uniformi della vittoria, e non già le semplici operazioni della guerra. Vi sono cavalli e cammelli carichi di bottino, prigionieri Sciti o Goti che vanno sommessi in fila colle loro donne, coi fanciulli e co' loro bestiami. Invece della interessante serie di azioni distinte, ma legate fra di loro, invece dei bei gruppi che ci presenta la colonna Trajana non si trova qui, che una monotona processione, assai somigliante, per l'eccessiva sua lunghezza, a quella che noi abbiamo già veduto sopra uno dei bassirilievi dell'arco di Costantino. Una simile disposizione non può scusarsi se non col supporre che la lunga serie dei bassirilievi della colonna Teodosiana non doveva essere che la rappresentazione di una marcia trionfale. Ma oltre il difetto generale di una siffatta composizione, che è quello di cagionare la più completa noja nell'osservatore, possono gli autori di questa colonna essere criticati per avere violato costantemente le regole d'unità di soggetto e di luogo: in mezzo alle fabbriche di una città vedonsi delle foreste, un vascello ancorato, dei pascoli. Se fu intenzione dell'artista di rammentare unitamente e la generosità di Teodosio verso i popoli vinti, cui distribuì terre, e le cure da lui prese per abbellire Costantinopoli con sontuosi edifizj d'ogni genere, è d'uopo confessare che in questa confusione di oggetti disparati, ben difficilmente puossi riconoscere il linguaggio dell'Arte e che per conseguenza sotto questo rapporto era già sensibilmente degenerato.

La storia dell'Arte dell'Architettura troverebbe, in queste fabbriche, monumenti, i quali non sarebbero, senza interesse per lei, se si potesse credere che l'artista ed il disegnatore furono fedeli nella rappresentazione che ne hanno data. Alcune sono, per verità, nobili e grandiose: ma le statue collocate negli

debitore al signor Cassas, artista francese, i di cui talenti sono bastevolmente noti, il quale essendo a Costantinopoli cercò inutilmente, come fecero già altri viaggiatori, i resti di questa colonna medesima.

Ignoro a quale delle colonne innalzate in Costantinopoli abbia appartenuto un altro piedistallo, di cui si conosce un'antica incisione pubblicata da Antonio Salamanca, con questa leggenda: *basamento della colonna di Costantinopolo mandato a Rafelo da Urbino.* La faccia principale presenta due Vittorie che sostengono degli scudi ovali e stanno appoggiate sopra un gran scudo, nel mezzo del quale si leggono le iniziali S. P. Q. R. Di sotto, sopra una spezie di zoccolo, sono scolpiti tre genj che portano dei festoni di fiori.

intercolonnj nuocono assai al buon effetto delle colonne medesime. Fu il gusto della magnificenza, che, in Oriente, introdusse questo genere di decorazione che l'Arte avrebbe disprezzato e schifato ne' suoi bei tempi. Le arcate di una molto allungata proporzione, che scorgonsi dietro queste fabbriche, indicano probabilmente degli acquedotti

Ho pubblicato, in testa di questa tavola, una pianta del piedistallo della colonna Teodosiana, N.° 1, ed una veduta, N.° 2, degli avanzi di questo monumento, che ancora trovansi sulla piazza detta *Arrat-Bazari*, creduta il Foro d'Arcadio. La base è disegnata più in grande sotto il N.° 3, per dare un'idea de' suoi ornamenti, i quali sembrano di non cattivo gusto: ma che però sono ben lontani dallo stile nobile, e dalla veramente felice e bella esecuzione con cui furono fatti quelli che fregiano il piedistallo della colonna Trajana.

Tav. XII. Bassirilievi copiati da dittici greci e latini, ed altri lavori in avorio. Dal IV secolo all' XI.

L'arte della Scultura, nella parte più importante de' suoi lavori, quella cioè che ha per iscopo di rappresentare personaggi illustri o memorabili avvenimenti, attende, generalmente parlando, i suoi primi incoraggiamenti dalla volontà dei principi e dalla liberalità dei governi. Il gusto dei particolari ben di rado giunge fino alla Scultura eroica e monumentale: e più di rado ancora le loro fortune possono supplire al prezzo della materia da lei adoperate e delle opere che eseguisce: la sua sorte pertanto è in certa qual maniera collegata con quella dello stato.

Il quadro dei politici avvenimenti che ci presentò la storia dei sette od otto primi secoli della decadenza, le invasioni dei barbari, il successivo stabilimento dei Goti e dei Longobardi, le guerre finalmente che tenner dietro alla passeggiera tranquillità procurata dalla conquista di Carlomagno, non permettevano che le opere di Scultura potessero fiorire in Occidente, quest' arte perciò fu in tali epoche pressochè nulla. Poco o niente di statue e di bassirilievi, nessun trofeo, nessun arco di trionfo; non eranvi azioni degne d'essere celebrate, non uomini grandi da immortalare. Si spense la gloria nazionale, tacque lo spirito pubblico: lo spirito di religione che gli sopravvisse e rimpiazzollo somministrò, quasi solo, allo storico i monumenti che possono spargere qualche luce sopra questa lunga epoca.

La Scultura e le altre due arti ebbero in Oriente una sorte meno prontamente e meno generalmente infelice. Nel Quadro Storico ho indicato alcuna

delle numerose opere di cui venne occupata la Scultura dall'epoca di Costantino fino alla caduta dell'impero greco; facendo in pari tempo conoscere le principali cause, che, durante il corso di dieci ad undici secoli, produssero la distruzione di quasi tutti questi monumenti che ci sarebbe ancora sì vantaggioso di consultare. Niente pertanto potrà riempire questa lacuna che le devastazioni del tempo e degli uomini lasciarono nella storia dell'Arte (*). In Italia venne in suo soccorso la religione e, per i primi tre secoli del cristianesimo, le catacombe offrono allo storico dell'Arte non indifferenti e preziosi materiali. Ma, sebbene sia naturale il credere che anche le chiese d'Oriente, esposte nello stesso tempo alle medesime persecuzioni, abbiano egualmente fatto uso di simili asili, non trovasi però ne'loro storici notizia alcuna che possa servir di guida alle ricerche de'moderni viaggiatori. Le produzioni dell'Arte consacrate segretamente alla nuova religione, in questa parte dell'impero romano, sono adunque irreparabilmente perdute egualmente che tutte quelle con cui gl'imperatori greci, dopo Costantino, arricchirono con una profusione spesse volte eccessiva le principali basiliche dell'Oriente.

Obbligato, per la scarsezza dei monumenti, a non trascurarne alcuno di quelli che le mie ricerche mi hanno fatto scoprire, io li pubblico tutti sulle nove seguenti tavole, come i soli, che possano, durante la lunga e triste epoca di cui trattiamo, somministrare alla storia utili materiali.

I bassirilievi in avorio, che trovansi sulla tavola XII, furono per la più parte ricavati dalla interessante raccolta pubblicata dal Gori e dal Passeri (**). Ho messo insieme le opere della scuola greca, in questo genere, con quelle della scuola latina, per facilitarne il confronto.

Sotto il N.° 1, un bassorilievo scolpito sopra una tavoletta d'avorio oblunga, rappresenta la creazione dell'uomo e della donna ed il primo omicidio che insanguinò la terra. La composizione è assai mal ordinata in tutte le sue parti: ma relativamente al disegno ed all'esecuzione questo bassorilievo, di lavoro greco, è meno imperfetto dei due bassirilievi latini, N.° 3 e 4,

(*) In mancanza dei monumenti si possono consultare con sommo vantaggio le notizie raccolte dal sig. Heyne, nelle dotte dissertazioni pubblicate nelle Memorie dell'Accademia di Gottinga e delle quali ho già dato i titoli in una nota del Quadro Storico.

(**) *Thesaurus veterum Diptychorum Consularium et Ecclesiasticorum*; Florentiæ, 1759, vol. 3, fol. fig. L'uso da me fatto di questa eccellente opera è bastantemente giustificato dal seguente passo, che leggesi nella medesima: *Luculenta præbent exempla hæc Diptycha . . . . quæ per singulas ætates ostendunt veluti per quosdam gradus sculptorum ingenium, scientiam, studium, Artes, sive Græci, sive Romani aut Itali sint.*

che adornano il contorno di un'antichissima pisside, N.° 2, rappresentanti la storia di Giona ed i miracoli dell'emorroissa, del paralitico e di Lazaro. In queste opere scorgesi la scelta dei soggetti e lo stile di quelli, che all'uscire dalle catacombe e nei primi secoli della libertà del culto cristiano, mostrano sì chiaramente l'assoluta decadenza dell'Arte.

Seguono alcuni bassirilievi egualmente in avorio, che servivano a decorare quei pezzi o mobili che particolarmente chiamansi *dittici.* Senza risalire agli usi più antichi di questa specie di libri o tavolette piegate le une sulle altre, *pugillares*, tanto presso i Romani che presso le altre nazioni, ci accontenteremo di notare, che sotto il dominio degl'imperatori, qualificavansi col nome di *dittici consolari* quelle tavolette scolpite in avorio, di cui servivansi i nuovi consoli per far noto agli amici il loro innalzamento a quella dignità e per perpetuarne la memoria. Vi facevano scolpire i loro ritratti, cogli attributi della loro dignità ed accompagnati da figure simboliche relative a qualche glorioso fatto della loro vita, od ai luoghi confidati alla loro amministrazione: vi facevano pure in anticipazione rappresentare i giuochi e gli spettacoli del circo che dovevano dare al popolo in tempo della loro magistratura. È noto, che anche gl'imperatori, ad imitazione di Augusto, e per rispetto all'antica forma di governo, si facevano spesse volte iscrivere nel rango dei consoli.

Una parte del dittico, inciso sotto il N.° 5, rappresenta Giustiniano in trono, cogli attributi del potere imperiale e della dignità consolare. Gori è d'avviso che questo dittico fu mandato al senato di Roma: la rara bellezza del pezzo d'avorio e l'oro con cui fu ornata tutta la scultura, sembrano appoggiare questa congettura.

I tre medaglioni incisi sotto il N.° 6, ci fanno più chiaramente conoscere il vero scopo e l'uso dei dittici: è una parte del famoso dittico greco di Compiègne, lavoro del VI secolo, e che esercitò l'erudizione di molti scrittori. Una delle iscrizioni annunzia la dignità di console, ed il personaggio rappresentato sul medaglione superiore, *Philoxenus*, ne porta gli attributi principali; in una mano ha la *mappa circensis*, segno dei giuochi pubblici e nell'altra lo scettro consolare, *scipio* (*).

(*) Fu per inavvertenza che nella *Descrizione delle Tavole di Scultura*, tav. XII, N.° 6, pag. 21, ho detto, che questi medaglioni rappresentano *mezze figure di donne.* Soltanto sul medaglione inferiore vi fu effigiata una donna, che giusta l'opinione di alcuni significa la città di Roma o di Costantinopoli: sul medaglione

Sotto una forma ancora più solenne, il dittico di Norimberga N.° 7, il più grande, il più completo ed il meglio conservato di tutti quelli della medesima spezie, ci offre, sopra due tavolette, gli attributi del consolato e delle altre grandi dignità dell'impero d'Oriente, delle quali era *Clementinus* investito nel 513. Questo nome è replicato, in caratteri greci, in un cerchio sotto l'iscrizione che è in latino. Il console è seduto maestosamente fra due città personificate, quella di Romolo e quella di Costantino; a' suoi piedi sono due giovani ministri con dei sacchi dai quali sortono varie monete, simbolo della carica di *Comes sacrarum largitionum*. Sulla parte superiore del dittico vedonsi le teste del regnante imperatore Anastasio, e dell'imperatrice Ariadne, con una croce nel mezzo: la testa di Ariadne è incisa più in grande sotto il N.° 8 (*).

Non avendo potuto vedere i suddetti lavori e farli copiare sotto i miei occhj, non sono ben certo se questi disegni, destinati ad esercitare l'ingegno degli eruditi piuttosto che a far conoscere lo stile dell'Arte, siano, anche sotto quest'ultimo rapporto, di una perfetta fedeltà. Stando all'effetto generale prodotto dalla rappresentazione di queste sculture, si può con sicurezza dire che avvi sempre una certa grandiosità nelle forme e nelle attitudini, carattere distintivo dell'Arte Greca, le di cui tracce sono ancora visibili nelle età della sua decadenza: l'espressione però è intieramente sparita. Occupati minutissimamente gli artisti di questi tempi della cura di mettere sott'occhio dell'osservatore i ricchi e variati attributi che qualificano il rango dei personaggi offrendo in pari tempo i sontuosi abiti con cui erano coperti, hanno rinchiuso i lineamenti del volto nei monotoni contorni di una insignificante rotondità. Aggiungasi di più che la destinazione di questi dittici faceva dei medesimi altrettante opere di etichetta, nella composizione delle quali gli artisti erano obbligati ad imitare un modello prescritto dall'uso; e che sempre pressati nella esecuzione del loro lavoro, si accontentavano di dare alle figure una forma umana, *humanum vultum*, come dice il Gori, e nulla più.

superiore invece vedesi il busto di *Philoxenus* con l'abito e cogli attributi consolari (Gori, *Thesaurus veterum Diptychorum*, tom. II, tav. XV, pag. 23).

(*) Finora non eravi stato alcun mezzo per determinare il vero ritratto di questa imperatrice, non conoscendosene medaglia alcuna su cui vi fosse rappresentata: quando nel 1804, il sig. Avellino fece stampare in Napoli una dissertazione sopra una medaglia d'oro su cui leggesi il nome di Ariadne, e che appartiene alla raccolta del sig. Augustino Gervasi, arcivescovo di Campania. Questa dissertazione è piena di una non comune erudizione. Il sig. Avellino pubblicò nel 1807 anche una nuova edizione dei *Capteivei* di Plauto con varie annotazioni, che sono il frutto dei confronti di più di quaranta manoscritti. Promette un giornale numismatico di cui sarà egli medesimo l'editore.

Da tutto ciò ne consegue che siffatti monumenti, benchè preziosissimi, ci somministrano pochi mezzi per rendere sensibile la cronologia dell'Arte nell'epoca cui appartengono.

Il dittico greco, sotto il N.° 11, dà luogo a fare le medesime osservazioni. La disposizione generale del lavoro, l'attitudine del personaggio principale, il genere d'ornamenti della sedia senatoria, tutto insomma rassomiglia a ciò che vedesi nei dittici dei consoli d'Oriente, Areobindo e Clementino; questa somiglianza contribuì assaissimo a far credere, che questo dittico, che è senza nome, appartenga al famoso Stilicone, ministro e generale di Onorio in Occidente e console in Oriente sul cominciare del V secolo: opinione, che, se fosse fondata, mi avrebbe obbligato a collocare più sopra questo monumento.

I N.^{i} 9, 10 e 12, non offrono, nell'insieme e ne' dettagli, la fastosa monotonia di quelli che abbiamo or ora veduti. Sortiti dalla scuola latina nella medesima epoca, dal IV cioè al VI secolo, hanno una durezza nelle figure ed un disordine o mancanza d'intelligenza nella composizione che scorgesi chiaramente essere la decadenza dell'Arte in Italia giunta fino alla barbarie.

L'erudizione nondimeno trova qualche compenso nelle risorse che le offrono i soggetti di queste due opere per la spiegazione delle feste e dei giuochi di cui ne determinano l'epoca e ne ricordano varie interessanti circostanze. Vedesi sul primo un console con due suoi fratelli o parenti della famiglia dei *Lampadii*, rappresentati tutti in mezza figura dietro una spezie di balaustrata, che ci rammenta presso a poco quelle che vedemmo sulla tavola X. Le succennate mezze figure sono decorate cogli ornamenti consolari: tengono nelle mani il segnale che indicava l'incominciamento dei giuochi del Circo: sotto di esse è tracciata una porzione considerevole del campo in cui questi giuochi celebravansi in Roma. Questa parte è interessantissima: vi si distinguono chiaramente la *Spina*, l'*Euripo*, i *Trofei*, l'*Obelisco*, le *Mete*, le *Quadrighe*, gli *Auriga*. Fu supposto che l'esecuzione di questo distico non fosse stata ordinata da un particolare, ma bensì dallo stesso senato per onorare una famiglia illustre che, in occasione delle varie dignità di cui fu insignita, erasi distinta sopra tutte le altre per la sua magnificenza nella celebrazione dei giuochi, mezzo sicurissimo per meritarsi il favore del popolo romano. La forma lunga e stretta della porzione di questo distico che ci fu conservata, eguale senza dubbio a quella perduta, dà luogo a credere che

servissero ambedue di copertura ad un volume di versi o ad un rescritto in lode di questi magistrati.

Il dittico N.° 12 sembra appartenere al medesimo genere del precedente: lo scopo suo però è quello di celebrare la memoria di un personaggio di gran lunga più importante. È uno di quelli che nelle annue feste istituite in onore di Romolo, mandavansi reciprocamente in dono i Romani: il monogramma posto superiormente ce lo insegna. La prima divisione del bassorilievo rappresenta il fondatore del più famoso impero del mondo nel momento della sua apoteosi. Alcuni genj alati l'alzano verso le celesti regioni ove l'attendono gli Dei; due aquile che volano via dal rogo simbolicamente significano la consacrazione. L'unità della composizione è rotta, nella parte inferiore, dalla rappresentazione di una marcia trionfale; vi si vede Romolo seduto, in una maniera bizzarra, sopra un carro di forma ancor più bizzarra tirato da quattro elefanti.

Il bassorilievo N.° 13, scolpito sopra una tavoletta d'avorio, ci somministra uno degli esempj che si ritroveranno più volte nella storia della decadenza della Pittura: è il lavoro di un artista greco trapiantato in Italia, oppure l'imitazione della maniera greca fatta da un artista italiano. La prova è assai sensibile nelle forme e nei panneggiamenti delle figure, tanto sull'originale, quanto sull'incisione data dal Gori e la di cui proporzione è molto più grande di quella da me pubblicata su questa tavola. Tutto partecipa della mescolanza dello stile delle due scuole, sempre distinto, ma egualmente difettoso nel VII ed VIII secolo. Nel soggetto dell'Annunziazione l'angelo porta la croce: in quello della Natività il presepio è di una invenzione che sorpassa tutto ciò che puossi imaginare di bizzarro.

Il bassorilievo N.° 14, è per tutti i rapporti meno licenzioso; e se nella sua composizione trasgredì tutte le regole della prospettiva, ci offre nondimeno alcuni dettagli ingegnosi e qualche toccante espressione. Appartiene a questo numero il gruppo di angioli che invitano un pastore a portarsi presso il neonato; non che quello delle donne che prestano le loro cure al bambino. La figura della Vergine, stesa sopra un letto di forma singolare, non è priva nè di una certa grazia nè di una dolce maestà. Questo lavoro, a mezzo rilievo, è scolpito in incavo sopra una tavoletta d'avorio ingiallita dal tempo, ma di una grandezza non comune, avendo sei pollici di lunghezza, cinque all'incirca di larghezza e più di un mezzo pollice di grossezza. La somiglianza

di questa composizione con molte altre del medesimo soggetto, da me pubblicate nella sezione della Pittura, copiandole da manuscritti del IX e X secolo, m'induce a crederla della medesima epoca: l'esecuzione del lavoro però, che mi sembra intieramente di mano greca, mi faceva dubitare, quando ne feci l'acquisto, che appartenesse ad un'epoca anteriore.

Nei monumenti della scuola latina, che seguono, sono ancora più moltiplicati gl'indizj di una assai inoltrata decadenza. Sul N.° 16, copiato dai bassirilievi di un gran dittico ecclesiastico (*), la Vergine col bambino, in mezzo a due serafini, ci offre una composizione priva affatto di stile e di espressione: il rilievo della Scultura è eccessivamente piatto. Dicasi lo stesso del N.° 18, copiato da due tavolette d'avorio, su cui vedesi la morte di Giuda ed il sepolcro di Cristo in forma di tempio sormontato da una cupola.

Nella disposizione del soggetto inciso sotto il N.° 19 noi distingueremo nuovamente, che la scuola greca, anche in mezzo agl'influssi della maggiore decadenza, conservava sempre la sua superiorità sulla scuola latina (**). Il Cristo seduto sul trono riccamente ornato, fra due personaggi della corte celeste, ha nella sua positura un rimarchevole carattere di unzione e di

(*) Una dissertazione di un dotto di Norimberga, citata dal Gori, tomo I, pag. 232, ci spiega come le tavolette d'avorio ricevettero il nome di *dittici ecclesiastici*, dai varj usi cui furono adoperati. Nei primi secoli del cristianesimo servirono questi dittici per scrivervi sopra i nomi dei santi, dei principali martiri, dei novelli convertiti, dei benefattori della chiesa e finalmente quelli dei sovrani, dei vescovi, dei signori di parrocchia. Furono in seguito sostituiti i registri delle chiese per la maggior parte di questi usi. Accadde frequentemente che un nuovo uso fece dare ad alcuni dittici, profani in origine, il nome di *dittici ecclesiastici* oppure *misti:* ed è particolarmente a questa cerimonia che noi andiamo debitori della loro conservazione. Il rispetto per i libri sacri suggerì ai cristiani l'idea di guarentirli con coperture preziose per la materia o per il lavoro. Tali erano gli antichi dittici: nè fuvvi scrupolo nell'adoperarli per un tal uso, dopo che eravi stata fatta qualche alterazione nelle figure profane di cui andavano fregiati. Citerò, come prova del mio dire, i dittici mandati dal pontefice Gregorio Magno alla regina Teodolinda, che conservansi ancora nel tesoro di Monza. Puossi consultare, intorno a questo argomento, le dissertazioni di Gori, tom. II, pag. 201; non che l'opera del Canonico Frisi pubblicata in Milano, nel 1794, e nella quale è di un'opinione differente sull'origine di questi dittici.

(**) Disse più sopra il D'Agincourt, all'occasione dei dittici 7 e 8 di questa tavola, che gli artisti che eseguivano queste sculture erano, nella loro composizione, obbligati ad imitare un modello prescritto dall'uso; e nella esecuzione talmente pressati che accontentavansi di dare alle figure una forma umana e nulla più. Soggiunge quindi, che siffatti monumenti, benchè preziosissimi, ci somministrano pochi mezzi per rendere sensibile la cronologia dell'Arte nell'epoca cui appartengono. Come mai ora questi monumenti medesimi potranno persuaderci, secondo il D'Agincourt, che la scuola greca fu sempre superiore alla latina? Saravvi chi potrà determinarsi ad un giudizio tanto solenne a danno od a favore della superiorità dell'una o dell'altra scuola sull'appoggio di siffatte opere quali sono i dittici? Tutt'al più potrassi distinguere il merito d'arte maggiore in un monumento che in un altro: lochè non ci condurrà mai a giudicare di tutta la scuola cui appartiene: ma soltanto del grado parziale di merito dell'artista che lo eseguì: il quale merito d'arte in siffatto genere di monumenti sarà sempre limitatissimo. La sentenza adunque data qui dal D'Agincourt circa la superiorità della scuola greca sulla latina è a nostro avviso nulla perchè basata su piccoli monumenti, il più delle volte incerti per l'epoca e pel luogo della loro esecuzione e sempre meschini per l'arte: monumenti però che considerati sotto un aspetto diverso da quello dell'arte sono importantissimi, massime per l'antiquario. (*N. del T.*)

dignità. Sua madre ed il suo precursore sono collocati vicino a lui, ma in attitudini poco significanti, sebbene non manchino di nobiltà. Questo bassorilievo forma la parte principale di un *Trittico* d'avorio, così nominato dalle tre tavolette scolpite di cui è composto; le due tavolette laterali servono a coprire quella di mezzo. Questa disposizione venne frequentemente usata, nei secoli bassi, per i quadri d'altare della scuola greca, oppure della scuola latina imitante la greca. Noi ne daremo degli esempj sulle tavole XCI, CXII, CXXIV e CXXXIV della Pittura. L'epoca di questo trittico può essere collocata fra il IX ed il X secolo: vien dessa indicata da molti soggetti sacri di cui va fregiata quest'opera.

In quest'epoca i lavori di Scultura in avorio incominciano a moltiplicarsi assaissimo.

Più tardi, verso il secolo XI, la medesima scuola ci offre la storia di san Giovanni Battista, N.° 20, trattata, sopra un dittico d'argento, in una maniera ancora più rozza: il contegno di Erodiade presenta ivi la più disgustosa affettazione.

Le composizioni del X e dell'XI secolo, la più infelice epoca dell'Arte, che terminano questa tavola, dal N.° 21 al 26, mostrano segni tanto visibili dell'estrema decadenza, che io mi credo dispensato dall'aggiungere qui qualche cosa al già detto nella descrizione delle tavole. Sembra che le scuole greca, latina e latino-greca siano andate d'accordo nel far scomparire anche le minime tracce dell'Arte. Devo però notare, che la maggior parte dei difetti che trovansi nelle succennate opere, e particolarmente la mancanza di ogni espressione nelle teste, la monotonia nelle composizioni, la durezza delle attitudini e dei panneggiamenti, possono attribuirsi alle rigorose leggi che il culto imponeva a questo riguardo agli artisti, non che alla loro propria ignoranza. Non potendosi allontanare dalle minime regole prescritte loro dalla disciplina ecclesiastica, si erano gli artisti formata una spezie di liturgia pittoresca, e meccanicamente imitavano o copiavano quei tali modelli approvati dall'uso: l'Arte presso gli Egiziani, fu circoscritta in strettissimi limiti per la stessa circostanza (*). Questa considerazione deve applicarsi egualmente alla famosa

(*) Vedansi intorno all'Arte Egiziana le note da noi poste all'*Introduzione*, di questa sezione medesima di Scultura, ove dimostrammo che forse troppo leggermente aveva il D'Agincourt giudicato le produzioni dell'Arte di quel famoso popolo in confronto di quelle dei Greci. Quanto poi alla decadenza delle Arti, sia in Roma che altrove, dopo l'introduzione del cristianesimo, alle ragioni addotte qui dal D'Agincourt ne aggiungeremo un'altra, che, come più generale, riuscirà fors'anche più importante. Noi sappiamo che gli antichi cristiani

porta, pubblicata qui sulle otto tavole seguenti: la sua imperfezione è estrema e ci somministra una prova completa della degradazione in cui era caduta l'Arte a quest'epoca in Oriente.

Non posso dissimulare che molti di questi monumenti sono dissotto di ciò che richiede la gravità della storia e che sarebbe pur troppo desiderabile che potesse appoggiarsi, ne' suoi giudizj, ad opere più importanti ed a prove più evidenti: ma io lo ripeto, in mancanza di materiali migliori ho dovuto servirmi di quelli che aveva ed il lettore sarà abbastanza indulgente per non farmene una colpa. Per provar nondimeno che simili materiali non sono affatto privi d'interesse farò qui notare (come verrà più ampiamente dimostrato nell'articolo dei musaici e delle pitture dello stesso tempo) che è nelle opere di Scultura della scuola greca eseguite, durante il basso impero, con tanta freddezza e monotonia, che i maestri italiani hanno scoperte, direi quasi nascoste sotto la cenere, le prime scintille di quel fuoco che si accese tanto vivamente nei secoli XII e XIII e che produsse il risorgimento dell'Arte.

Tav. XIII-XX. Porta principale di san Paolo fuori delle mura di Roma, con figure incise in incavo nel bronzo e damaschinate in argento: lavori eseguiti a Costantinopoli. XI secolo.

Sia che Roma, nell'XI secolo, avesse perduto l'uso di fondere il bronzo e di lavorare in bassirilievi istoriati, sia che si credesse, che quest'arte fosse meglio praticata a Costantinopoli, Ildebrando (tanto celebre poscia col nome di Gregorio VII), incaricato da Alessandro II, nel 1070, di un trattato coll'imperatore greco, ricevette nella medesima occasione l'incombenza di far fondere la gran porta del tempio di san Paolo fuori della mura di Roma (*). Occupossene egli con tanto maggior impegno, in quanto che,

(e particolarmente gli scultori) fino dal secondo secolo del cristianesimo abbandonavano l'esercizio dell'Arte per timore di avere a riprodurre opere profane e lavori gentileschi. Tertulliano infatto, nel suo libro *De Idolatria*, acremente rimprovera alcuni scultori cristiani perchè si adoperassero tuttavia in tal arte e spezialmente perchè si dessero ad eseguire anche opere profane, adducendo per iscusa che essi non potevano vivere altrimenti: *non habeo aliud quod vivam.* Aggiungasi altresì, che non si adoperavano dai cristiani gli artisti pagani per far eseguire le opere di cui abbisognavano, per decorazioni sacre od altro, perchè, come ci dice lo stesso Tertulliano, sembrava ad essi cristiani indecente ed improprio di vedere abbelliti i loro templi, ec. con lavori di mani insozzate dall'incenso idolatra. Ecco pertanto la semplice ragione per cui di mano in mano che spandevasi e fortificavasi il culto del cristianesimo l'Arte gradatamente sempre degenerava, fino alla sua totale decadenza nei secoli IX e X. Ciò che è detto qui delle Belle Arti puossi applicare anche alle lettere ed alle scienze. Vedremo in seguito che, dopo i secoli XII e XIII, lo stesso cristianesimo, massime in Italia e mercè le cure de' pontefici, fu quello che favorì e sostenne il risorgimento ed il progresso delle Arti medesime. (*N. del T.*)

(*) Poco tempo dopo l'ultimazione di queste porte, e nel seguente secolo, usossi con una specie di emulazione, questo genere d'ornamento in molte altre parti d'Italia, come a Pisa, a Benevento, a Morreale ed in Sicilia. L'abate Suger, in Francia, fece eseguire una bellissima porta per la chiesa di san Dionigi. I soggetti trattati su tutte queste porte si rassomigliano ed il meccanismo del lavoro è non di rado il medesimo. Ciò può notarsi particolarmente in una delle più antiche porte della cattedrale di Pisa, che le fu regalata da Gotofredo di Bouillon, verso il 1100, e che probabilmente deriva dall'Oriente: l'incisione vi è pure riempita d'argento

possedendo la badia di san Paolo, doveva rimproverarsi di avere fin allora trascurata questa chiesa in un modo veramente indecente.

La tavola XIII rappresenta la porta di san Paolo nel suo insieme. I cinquantaquattro compartimenti, che ne dividono il vasto campo, sono tutti riempiti di figure di apostoli, di evangelisti, di profeti, non che di fatti diversi tolti dalla vita di Gesù Cristo, della Vergine e dagli atti dei primi confessori della fede. Tutte queste composizioni, ripetute in dettaglio ed incise più in grande sulle sei tavole seguenti, provano l'estrema ignoranza degli artisti del tempo. Le figure sono disposte senza scelta e senza intelligenza e non presentano mai un insieme ragionato. Quando concorrono ad un'azione la loro espressione individuale o relativa è forzata e si converte in confusione ed in caricatura: quando sono isolate non hanno nè vita nè movimento nè carattere alcuno che le distingua. Tutto quello che puossi notare, circa queste figure, è una certa grandiosità nelle proporzioni ed una spezie di gravità nella posatura, che ci rammentano in qualche modo lo stile della scuola greca.

La tavola XX è distribuita in maniera da far vedere (come se il monumento medesimo fosse sotto gli occhi) la distribuzione e lo stile dei soggetti che riempiono i compartimenti, non che la forma dei caratteri adoperati per le iscrizioni che spiegano questi soggetti medesimi (*). Vi ho

come a san Paolo di Roma. Questa spezie di lavoro alla damaschina o di tausia rimonta ad epoche lontanissime, perchè il Pignorio nella sua dissertazione sulla Tavola Isiaca, così si esprime: *Nigro veluti encausto, quod . . . . tenuibus argenti bracteis passim obducitur et supervestitur.*

È noto che in conseguenza dell' incendio scoppiato nella notte del 15 al 16 agosto dell' anno 1823, questa porta è intieramente perduta per la Storia dell'Arte. Vedi la nota posta al Testo della sezione di Architettura, pag. 7. (*N. del T.*)

(*) La semplice ispezione di queste diverse tavole farà conoscere quanta attenzione fu necessaria per disegnare ed incidere esattamente tutti gli oggetti rappresentati sulle medesime. In vece di offrire questo monumento per intiero e con tutti i suoi dettagli più in grande, avrei potuto accontentarmi di farne copiare qualche parte, in una proporzione che potesse bastare per appoggiare il giudizio da me dato relativamente all'Arte: ma confesso, che l'idea di una rappresentazione completa e minutamente esatta la quale potrebbe offrire utili materiali ai dotti che si occupano delle nostre antichità ecclesiastiche, questa idea, dico, mi determinò ad intraprendere coraggiosamente il lavoro, egualmente lungo che faticoso, di cui presento qui il risultamento.

Ciampini, cui tanto vanno debitrici l'erudizione religiosa e l'erudizione profana e la di cui casa in Roma fu una delle prime che diventò un museo aperto alle ricerche dei dotti, pubblicò un'incisione delle porte di san Paolo, accompagnata di spiegazioni, nel tomo I della sua opera *Veteru Monumenta.* Tanto in questa incisione, come in tutte le altre, l'ignoranza o la incuria dei disegnatori e dei copisti, lo hanno fatto cadere in una quantità di errori e di ommissioni, che il volerle tutte notare sarebbe lavoro inutile, penoso e troppo lungo, ma che potransi facilmente vedere facendo un confronto della tavola e delle spiegazioni del Ciampini colla mia tavola generale N.° XIII, non che colle sei parziali seguenti. Ho copiato con esattezza e fedelmente collocate al loro posto le iscrizioni illustranti i soggetti, che Ciampini ha talvolta mal lette o trasportate fuori di luogo, e per essere sempre più fedele ho altresì rispettato gli errori di ortografia che leggonsi nelle iscrizioni originali. E certamente non fu senza un' estrema fatica, che ho potuto condurre a termine un lavoro tanto

pure aggiunto una copia delle iscrizioni, in arabo o piuttosto in siriaco antico, in greco ed in latino, che c'insegnano la data, gli autori e l'occasione del monumento, richiamando colle lettere B, C, D, il luogo che occupano sulla tavola XIII; finalmente una figura calcata sull'originale è destinata a fare conoscer questo genere d'incisione in incavo. Scorgesi al primo colpo d'occhio che è questo una spezie di lavoro alla damaschina, che rassomiglia assaissimo ad un niello, dopo che il filo d'argento, che riempiva il solco fatto nel bronzo, venne quasi intieramente levato via dalla faccia, dal contorno delle membra e dai vestiti delle figure, non che dalle lettere majuscole adoperate per le iscrizioni.

Tav. XXI. Bassirilievi e sculture in marmo, cesellature in bronzo ed in argento. XII secolo.

Le produzioni dei differenti rami della Scultura, durante il XII secolo, non sono più felici di quelle che vedemmo nel precedente. Le opere che pubblico qui su questa tavola, e che trovansi in cima e abbasso della medesima, sono lavori a cesello; nella scarsezza dei monumenti di quest'epoca ho dovuto chiamar in soccorso anche questi per la Storia dell'Arte. Abbiamo già compianto la perdita di moltissime opere dello stesso genere che erano state consacrate in servizio delle chiese nei primi secoli della libertà del cristianesimo; noi ora ne descriveremo alcuna di quelle che vennero destinate all'uso medesimo nei secoli posteriori. Tanto nell'una, quanto nell'altra epoca quest'uso della cesellatura e dell'orificeria non fu senza vantaggio per la conservazione dell'Arte, massime parlando di alcuna delle sue parti.

Il N.° 1 rappresenta la parte inferiore delle porte di un armadio o di una gran cassa, contenente varie reliquie che si conservano nell'oratorio conosciuto col nome di *Sancta Sanctorum*, situato a Roma, vicino a san Giovanni Laterano. Gli ornamenti di cui vanno adorne queste porte sono in lamine d'argento lavorate a cesello e furono eseguite verso la fine del XII secolo, sotto il pontificato d'Innocenzo III. Le figure 2, 3, 4 e 5, copiate

minuto ripetuto sopra cinquantaquattro compartimenti distribuiti sopra uno spazio di poco più di 15 piedi di altezza e di 10 di larghezza. Quante volte ho dovuto salire e discendere prima di aver finita questa verificazione! Venni ajutato, in questo faticoso impegno che erami imposto, dal sig. Laurenti religioso benedettino della badia, pieno di zelo e di capacità benchè a quell'epoca, cioè nel 1783, fosse ancora assai giovane.

A malgrado della molta esattezza usata dal D'Agincourt sia nel far disegnare, che nel confrontare i soggetti e le iscrizioni della copia di questa porta coll'originale, non possono nondimeno dirsi esatte, nè le sue tavole, nè le illustrazioni. Noi abbiamo fatte le opportune correzioni tanto alle tavole che alle illustrazioni, seguendo l'opera del Nicolai intitolata: *Della Basilica di san Paolo;* Roma, 1813, fol. (Vedi la Descrizione delle Tavole di Scultura, pag. 25 e seg.). Ripeteremo qui soltanto che l'iscrizione detta essere *in arabo o piuttosto in siriaco* è invece in caldaico ed ha presso a poco il medesimo senso della greca. Vedi la succitata opera del Nicolai, pag. 290. (*N. del T.*)

dalle parti superiori e laterali delle medesime porte furono disegnate più in grande per farne meglio distinguere lo stile. Tutto, in questo monumento, porta l'impronta della barbarie in cui giaceva allora la scuola latina.

Nella parte inferiore di questa tavola, sotto il N.° 13, vedesi un altro magnifico lavoro a cesello. È una tavola lunga circa nove palmi romani: serve per palliotto d'altare nella cattedrale della Città di Castello, l'antico *Tiphernum Tyberinum*: fu regalata questa tavola dal pontefice Celestino II, che regnò dal 1143 al 1144. L'insieme di questa composizione, la distribuzione dei soggetti che riempiono i quattro grandi compartimenti e che sono scelti con molta intelligenza nella vita di Gesù Cristo, l'imagine del Redentore in tutta la sua gloria, che sta nel centro; finalmente lo stile generale che non è privo di dignità nelle forme e nei panneggiamenti; tutto mi persuade ed oso lusingarmi che la mia opinione sarà conforme a quella di coloro che vorranno osservare attentamente questo monumento e che consulteranno gli altri pubblicati nella sezione di Pittura, tutto, ripeto, mi persuade che questa cesellatura, benchè della medesima epoca colla precedente, è un lavoro meno barbaro della scuola greca e che fu o comperata in Grecia o eseguita in Italia da artisti greci che vi si trovavano a quel tempo e che incominciavano anche a farvi degli allievi.

Potrebbesi ripetere la stessa cosa relativamente ad una figura di Virtù (*), rappresentata sotto il N.° 7, e che fu scolpita in bassorilievo sulla porta in bronzo della cappella dedicata a san Giovanni Evangelista, nel battistero di san Giovanni Laterano. Questa porta fu eseguita nel 1195, per ordine di Celestino III (**). La figura da noi qui pubblicata, copiata dalla suddetta

(*) Ciampini pubblicò questa figura sul tomo I, pag. 239, per la ragione, che negli accessorj, egli vi scorge molte particolarità che interessar possono *rem ecclesiasticam*: la descrive come una figura maschile e crede che possa essa rappresentare il pontefice Celestino III.

(**) Su questa porta sono incise due iscrizioni. La prima collocata sul battente destro, va letta nel seguente modo, togliendo tutte le abbreviature: *Anno* V *pontificatus, domini Celestini* III *papæ, Cencio cardinali sanctæ Luciæ, ejusdem domini papæ camerario, jubente, opus istud factum est.* La seconda, incisa sugli archivolti dei due archi figurati sul battente sinistro, è così concepita: *Hujus operis Hubertus et Petrus fratres magistri Lausenen fecerunt.*

I nomi degli scultori che hanno eseguito questa porta, sono qui indicati colla massima chiarezza: non così può dirsi del nome della loro patria. Nella parola *Lausenen* potrebbesi da taluno leggere il nome di Siena scritto inesattamente: ma il Padre della Valle non fa alcuna menzione di essi nelle sue *Lettere Sanesi.* In favore però dell'opinione, che attribuisce questo monumento alla scuola italiana, io aggiungerò che il Rasponi nella sua opera: *De Basilica et Patriarchio Lateranensi,* fa menzione di una porta quasi simile, eseguita da artisti del medesimo nome e nativi di Piacenza, *Placentini.*

Parlando il conte Cicognara (nella sua *Storia della Scultura*, lib. IV, cap. VII, pag. 395 e seg. del vol. IV, ediz. in 8.°) degli Scultori Piacentini così si esprime: « I Piacentini avevano avuto la gloria di contar fra di

porta, qualunque sia la scuola cui appartiene, offre senza dubbio, sia nelle sue proporzioni che nella maniera di trattare i panneggiamenti, uno stile superiore a quello delle figure di un cesello puramente romano, come sono le figure collocate sotto i primi cinque numeri di questa tavola: nondimeno queste ultime sono anteriori di qualche anno alla succennata.

Il bassorilievo, N.° 6, scelto fra quelli che adornano la facciata della cattedrale di Modena, che fu terminata sul cominciare del XII secolo, può servire a dimostrare quanta fosse la deformità delle opere dell'Arte, nei luoghi in cui l'Arte stessa, mancante dei soccorsi di cui testè parlammo, era abbandonata in mano di artisti indigeni (*).

E senza dubbio è alla frequenza delle comunicazioni che conservano i Pisani in Oriente non che al soggiorno degli artisti greci in quella città che attribuir devesi la superiorità che conservano ancora in questi tempi di barbarie. Una tale superiorità ci viene attestata da molti monumenti, e spezialmente dal bassorilievo N.° 8, scolpito, nel XII secolo, sull'architrave della porta orientale del battistero di Pisa. La differenza di stile fra questo pezzo paragonato col N.° 6, è talmente rimarcabile che puossi collocare il primo nel rango delle produzioni, le quali sul finire del medesimo secolo, lasciano già vedere qualche raggio del risorgimento dell'Arte, in questa

« loro quei fratelli Oberti, i quali nel XII secolo git-« tarono le porte di san Giovanni Laterano a Roma, « come apparisce dall' iscrizione: *Ubertus Magister et* « *Petrus fratres placentini fecerunt hoc opus.* »

Colle parole *fratelli Oberti* sembra che il conte Cicognara abbia considerato il nome *Ubertus* come cognome di famiglia. In fatto anche nel duplice indice della suddetta opera non abbiamo trovato il nome di questo Uberto fratello di Pietro: bensì nell' *Indice degli Scultori*, ec. leggemmo sotto la lettera O: *Oberti piacentini fratelli scultori nelle porte di san Giovanni Laterano in Roma da loro gittate,* IV, 395: e nell'*Indice generale delle materie* sotto *Porte di bronzo* trovasi (Porte) *di san Giovanni Laterano in Roma di Pietro Oberti*, colla medesima citazione del vol. IV, pag. 395.

La prima di queste due citazioni, quella cioè dell'*Indice degli Scultori*, ecc. risguarda le porte di san Giovanni, di cui il prelodato conte Cicognara riferisce l' iscrizione (che forse è la stessa pubblicata nell' opera del Rasponi, che noi non abbiamo potuto vedere); e la seconda citazione di *Pietro Oberti* non sappiamo come spiegarla.

Quanto ad Uberto di Piacenza, fratello di Pietro, diremo che gittò le porte di bronzo del tabernacolo in san Pietro, in cui conservasi il santissimo Sudario: tabernacolo, che dalla iscrizione, pubblicata dallo Bzovio negli Annali Ecclesiastici, vol. XIII, anno 1216, colonna 246, era stato ordinato dal pontefice Celestino III. Ecco l' iscrizione:

Celestinus papa III *fecit fieri hoc opus, pontificatus sui anni* VII.
Ubertus Placentinus fecit has januas.

È strano che questo lavoro di Uberto è citato anche dal conte Cicognara, in una nota a pag. 396 dello stesso vol. IV, ed ivi lo scultore non è più *Oberti;* ma *Uberto.* (*N. del T.*)

(*) I bassirilievi, scolpiti sulla facciata principale della cattedrale di Modena, sono indubitatamente opera di uno scultore italiano chiamato Viligelmo o meglio Guglielmo: l' iscrizione che ancora vi si legge e che noi riferimmo sotto il numero 6, nella descrizione di questa tavola XXI, non lascia più alcun dubbio in proposito.

Vedasi circa quest' iscrizione latina ciò che notammo a piè della pag. 31 della succitata descrizione di questa tavola di Scultura. (*N. del T.*)

medesima Pisa, la di cui scuola, come vedremo in seguito, doveva rendere alla Scultura servigi della più grande importanza.

Le figure sotto i numeri 9, 10, 11 e 12 rappresentano monumenti eseguiti fuori d'Italia, in contrade però vicine assai alla medesima. Notate già nella Descrizione delle Tavole, ci fanno vedere qual fosse, in questi infelici tempi, lo stato dell'Arte in paesi che avevano altra volta fatto parte dell'Impero Romano.

Tav. XXII. Bassirilievi eseguiti in legno sulla porta della chiesa di s. Sabina in Roma. XIII secolo.

Anche Roma, nei primi anni del secolo XIII, ci somministra la prova di una spezie di miglioramento nell'Arte, coi bassirilievi che adornano la porta principale della chiesa di santa Sabina, sul monte Aventino. Questi bassirilievi, distribuiti in varj compartimenti, sono scolpiti in legno e rappresentano varj soggetti conosciuti dell'Antico e Nuovo Testamento, non che altri di meno facile spiegazione. In cima della presente tavola vedesi l'intiero sviluppo di tutti i compartimenti che formano la parte superiore della porta; abbasso, sotto i numeri 7 e 8, furono ripetuti, più in grande, i bassirilievi, segnati C e D; ed in una proporzione ancor più grande vennero incise, sotto i numeri 5 e 6, due figure tolte dal bassorilievo AB.

Fra i soggetti che vedonsi su questa porta, ve ne sono alcuni composti con qualche precisione ed anche con sufficiente interesse: di questo numero è quello distinto colla lettera D, ed inciso più in grande sotto il N.° 8. Nella maggior parte però di essi la proporzione delle figure è generalmente tozza e pesante, i dettagli sono poco corretti ed i panneggiamenti, senza movimento, mostrano l'ignoranza nel disegno. Malgrado tutti questi difetti, una certa qual tendenza verso il meglio sembra indicare qui pure il principio del XIII secolo, e permette di riferire a quest'epoca un'opera intorno alla quale non abbiamo alcun documento scritto, che ne determini la data. Il genere di decorazione adottato per questa porta, può d'altronde essere considerato come un'imitazione delle opere eseguite in bronzo, nell'XI e XII secolo, per decorare le porte delle chiese di primo ordine, come san Paolo. Aggiungasi che anche la modestia della materia impiegata a santa Sabina, conveniva ad un nascente ordine religioso; era quello di san Domenico, cui Onorato III, che fu pontefice dal 1216 al 1227, concesse la chiesa che Celestino I aveva fatto innalzare nel 421, sui fondamenti della casa di questa santa.

I pezzi di marmo che contornano oggidì la porta di santa Sabina, appartengono all' antica porta di questa bella chiesa e ne attestano ancora la magnificenza. La decorazione è del miglior stile, come puossi vedere nella parte incisa sotto il N.° 4, e contrasta colla scelta degli ornamenti della porta attuale, i quali sebbene non siano privi di grazia, non hanno però la gravità che il luogo e la destinazione esigevano.

Tav. XXIII. Tabernacolo di san Pietro fuori delle mura di Roma. XIII secolo.

La continuazione di una spezie di progressi nelle opere dell'Arte apparirà sulle due tavole seguenti, le quali ci offrono molte statue fatte a Roma da artisti romani od almeno italiani.

Nella spiegazione della tavola XIII, sezione di Architettura, ho citato il tabernacolo (*ciborium*) della chiesa di san Paolo fuori delle mura, allorchè parlai dell'origine e del carattere di questo genere di coronamento, destinato a coprire l'altar maggiore innalzato propriamente sopra la *Confessione*, nelle antiche basiliche. Presento qui lo stesso tabernacolo, disegnato molto più in grande, per farne così conoscere la forma generale ed i principali dettagli. Le sculture che adornano, tanto internamente che esternamente, quasi tutte le parti di questo monumento, provano, malgrado i loro difetti, che l'Arte incominciava a sottrarsi a quella barbarie di cui poco tempo prima portava ancora l'impronta.

Lo scultore, probabilmente per dare una idea *della sua bravura*, imaginò di collocare nell'interno del tabernacolo due angioli, a rilievo quasi intiero, i quali sembrano discendere dal cielo per offrire, una corona l'uno, e l'incenso l'altro. Troveransi queste due figure sotto i numeri 4 e 5, non potendosi vedere sotto il N.° 1; che se hanno poca grazia nella loro attitudine, non mancano però di arditezza e di una certa correzione. Sono certamente, più prive di grazia le altre figure e più d' ogni altra le due di Adamo ed Eva, sotto i numeri 2 e 3, che riempiono i timpani dell'arco acuto sulla facciata opposta a quella che vedesi sull'incisione.

Avvi luogo a credere che questo miglioramento nell'Arte, ancorchè debolissimo nel monumento che abbiamo sott'occhio, era dovuto a qualche allievo della scuola toscana, in seno della quale, verso la metà del XIII secolo, vedemmo spuntare i primi raggi del risorgimento a Pisa ed a Firenze. Il nome di *Arnolfus*, scolpito sullo zoccolo di una delle piccole piramidi collocate in cima al tabernacolo, non può essere che quello di

Arnolfo-di-Lapo, fiorentino, del quale dice il Vasari, che oltre l'Architettura che aveva studiata sotto suo padre, erasi pure applicato al disegno sotto Cimabue *per servirsene anco per la Scultura* (*).

Tav. XXIV. Mausoleo del cardinal Gonsalvi in santa Maria Maggiore, in Roma. XIII secolo.

Leggendo, nell'iscrizione scolpita sul basamento del mausoleo pubblicato sulla presente tavola, *Hoc opus fecit Johannes, magistri Cosmæ, civis Romanus*, parrebbe che Giovanni, figlio di Cosma, sia stato il solo autore di tutto questo monumento. Ma se il lettore vorrà ricordarsi di ciò che dissi, in una nota posta in fine della spiegazione della tavola XXVIII dell'Architettura, intorno al genere dei lavori, cui attesero i varj membri di questa famiglia, i quali non erano che semplici scultori di ornamenti, persuaderassi bentosto, che tutto ciò, che appartiene qui a Giovanni di Cosma, consiste nella esecuzione delle modanature e dei varj ornamenti di Architettura. Del resto, considerando con attenzione l'insieme di questo monumento, la forma

(*) Lo stesso biografo, in un'addizione alla vita di Arnolfo, collocata in principio del tomo I, nella edizione del 1568, cita molte opere di Scultura eseguite dal medesimo artista in Roma, nella chiesa di santa Maria Maggiore ed altrove. Nella cattedrale d'Orvieto è opera di Arnolfo la tomba di Guglielmo di Bray, che, giusta l'opinione del Ciacconi, nacque nella diocesi di Sens, fu arcidiacono di Reims, poscia cardinale del titolo di san Marco e morì a Orvieto nel 1282. Il Padre della Valle nella *Storia del Duomo d'Orvieto;* Roma, 1791, in fol. descrive la tomba del prelodato cardinale, adorna di musaici e di statue, ed aggiunge che vi si legge, *hoc opus fecit Arnolphus*. Fra i bassirilievi che sono sulla facciata di quella cattedrale, ve ne sono alcuni creduti opera di Arnolfo.

Trovo pure nelle *Lettere Pittoriche Perugine* di Annibale Mariotti; Perugia, 1788, in 8.° pag. 25, che, nel 1277, gli abitanti di Perugia pregarono Carlo I d'Anjou, re di Napoli, di ceder loro *il rinomato scultore Arnolfo di Lapo* (attaccato in allora al servigio di quel re), per eseguire qualche opera di Scultura nella città, e spezialmente quelle della fontana sulla piazza pubblica; Carlo d'Anjou accordò loro questa grazia mediante un diploma riferito dallo stesso Mariotti. Da tutti questi documenti ne consegue, che Arnolfo, sebbene più particolarmente consacrato all'Architettura, occupavasi pure di Scultura; quindi è egli medesimo, che sotto questo duplice aspetto, viene nominato sul tabernacolo di san Paolo.

Quanto al *Pietro* indicato qui come il compagno di Arnolfo, *cum suo socio Petro*, è probabile che fosse della famiglia dei *Cosma*, scultori d'ornamenti, dei quali ho già parlato in una nota all'articolo relativo alla tav. XXVIII d'Architettura, e che a quest'epoca erano occupati pel mausoleo del cardinal Gonsalvi, inciso sulla seguente tavola, non che ad eseguire gli ornamenti del chiostro di san Paolo fuori delle mura: lavori tutti che per lo stile e pel modo con cui sono eseguiti hanno una evidente analogia con quelli del tabernacolo che forma il soggetto della presente tavola.

Qui il D'Agincourt, appoggiato al Vasari, fa Arnolfo figlio di Lapo: la qual cosa, come ben dimostrò il conte Cicognara nella sua *Storia della Scultura*, è affatto erronea. Arnolfo e Lapo erano bensì ambidue alla scuola di Nicola Pisano e lavorarono insieme coi Pisani; ma il primo, cioè Arnolfo, non aveva a che fare col secondo, cioè Lapo, se non per avere avuto un maestro comune. Arnolfo era nativo di Colle di Valdelsa, e figlio di un certo Cambio, come ritrovasi nell'archivio delle informazioni al libro di provvisioni della città di Firenze segnato K, nell'anno 1299 e 1300 (Vedi Cicognara, *Storia della Scultura*, lib. III, cap. IV, in principio).

In appoggio di quanto dimostrò il conte Cicognara aggiungeremo, che anche nel diploma di Carlo I d'Anjou, pubblicato dal Mariotti, in nota alla pag. 24 delle sue *Lettere Perugine*, Arnolfo non vi è nominato come Arnolfo-di-Lapo (come parrebbe leggendo la frase del Mariotti: *il rinomato scultore Arnolfo di Lapo*); ma semplicemente è detto *Magister Arnulfus de Florentia*.

Intorno poi al *socio Petro*, della famiglia dei Cosma o Cosmati, vedasi anche ciò che disse il conte Cicognara nella succitata *Storia della Scultura*, lib. III, cap. IV, pag. 265 del vol. III, ediz. di Prato. (*N. del T.*)

piramidale del suo coronamento, quella dell'arco a trifoglio che ne costituisce l'apertura, i due ordini di pilastri soprapposti che lo fiancheggiano da ciascun lato, i musaici di due spezie con cui è decorato, tanto internamente, che esternamente, finalmente, e sopra tutto, le statue dei due angioli in piedi che accompagnano quella del personaggio giacente sulla tomba; scorgerassi, in tutte queste parti, una tale somiglianza di stile fra 'l mausoleo del cardinal Gonsalvi ed il tabernacolo di san Paolo, che senza alcuna difficoltà il mio lettore sarà disposto a credere che le due composizioni, essendo della medesima epoca e portando egualmente il carattere della scuola toscana nel XIII secolo, sono opera dello stesso maestro. Aggiungerò di più che sappiamo dal Vasari, che il Fiorentino Arnolfo di Lapo lavorò opere di Scultura nella chiesa di santa Maria Maggiore (*).

Tav. XXV. Globo celeste cufico-arabo, del museo Borgia, a Velletri. XIII secolo.

La scarsezza dei monumenti dell'Arte moderna nelle contrade orientali, fu il motivo che ci obbligò a non trascurare quello, che pubblichiamo sulla presente tavola XXV, sebbene appartenga ad uno dei generi inferiori della Scultura. È un globo di ottone, N.° 1, rappresentante la sfera celeste e sul quale le figure delle costellazioni sono lavorate, per così dire, alla damaschina. I numeri 2 e 6 presentano lo sviluppamento di questi due emisferi, e fanno conoscere lo stile dell'opera.

Due iscrizioni cufico-arabe, in carattere di proporzioni differenti, N.° 7, c'insegnano la data e l'autore di questo globo. Sulla prima leggesi: *Per ordine e sotto la protezione del nostro signore il Sultano Alkamel, dotto, giusto, difensore dell'universo e della fede musulmana, Mohammed Ben-Abi-Beckr Ben-Ajud, sempre invitto.* Era nipote del gran Saladino, e sesto re d'Egitto. La seconda iscrizione è così concepita: *Inciso da Caissar Ben-Abi Alcasem ben Mosafer Alabraki Alhanafi, nell'anno* 622 *dell'Egira*

(*) Secondo l'opinione del Ciacconi, questo cardinale, nato nobile spagnuolo, chiamavasi *Roderico Gonsalvo* o *Gonsalvi*. Fu canonico di Burgos, arcivescovo di Toledo e vescovo d'Albano. Si possono su questo argomento consultare le *Memorie Storiche d'Alba, oggi Albano;* Roma, 1787, in quarto, pag. 219; opera scritta dal signor Ricci colla massima esattezza. Il Marangoni nella sua *Storia di Sancta Sanctorum*, a pag. 314 e 331, pubblica un'incisione del mausoleo del cardinale Gonsalvi e ne descrive le parti principali. Il Padre della Valle pensa che questo monumento sia del 1299. Vedi la *Storia del duomo d'Orvieto*, pag. 264.

Il conte Cicognara, parlando nella sua *Storia della Scultura* (lib. III, cap. IV) di questo monumento sepolcrale lo attribuisce a *Giovanni Cosmate romano*, senza farsi alcun carico delle osservazioni del D'Agincourt, da lui citato, ed il quale invece lo crede opera di Arnolfo Fiorentino, lasciando a Giovanni di Cosma il solo merito di avere eseguita la parte ornamentale in marmo. (*N. del T.*)

(1225 dell'era cristiana); *il quale avanzò di 16 gradi, 46 minuti la posizione delle stelle indicate nell'Almagesto di Tolomeo.*

Quest'arabo lavoro venne dal Portogallo trasportato a Velletri, ove trovasi ancora fralle antichità che formano il ricco museo del cardinal Borgia, la di cui memoria sarà sempre cara a tutti coloro, i quali s'interessano dei progressi delle umane cognizioni. Il prelodato cardinale confidonne la spiegazione ai signori Toaldo ed Assemani, professori a Padova, d'astronomia l'uno e di lingue orientali l'altro. Questi due dotti pubblicarono, nel 1790, i risultamenti delle loro ricerche, in una dissertazione che gli amatori di astronomia consulteranno non senza profitto, ma che, pel suo oggetto, è intieramente straniera allo scopo nostro. Considerano essi questo globo come il più antico finora conosciuto; la qual cosa basta per raccomandarlo all'attenzione di quelli che si occupano della storia della scienza (*). Quanto a noi c'interessa per la ragione che determina, in certo qual modo, lo stato dell'Arte, sul cominciare del XIII secolo, in quelle stesse contrade, ove precedentemente l'Arte stessa era stata già due volte distinta, primieramente pel suo carattere originale, poscia per una bella imitazione della scuola greca. Sarebbe difficile di poter trovare un monumento che ci presentasse l'Arte in una maggiore decadenza, come nelle figure di questa sfera celeste, di cui tre, cioè i numeri 3, 4, 5, furono calcate sull'originale.

Quanto al meccanismo del lavoro con cui furono incise le figure, ecco ciò che fu notato: i contorni delle costellazioni sono fatti con tre linee incavate nel fondo: le due linee esterne sono più sottili e riempiute colla materia chiamata *niello*: nella linea di mezzo, assai più larga, fu invece introdotto un filo di rame o di smalto rosso. Le stelle sono indicate con un piccol cerchio d'argento incrostato egualmente: i caratteri delle due iscrizioni sono eseguiti col medesimo metodo delle figure.

Tav. XXVI. Riunione di diverse opere di Scultura eseguite in Italia. Dal V al XIII secolo.

Avranno i miei lettori notato, che dopo di aver io dimostrato, coll'appoggio di monumenti importanti ed incontestabili, la decadenza dell'Arte nel IV secolo, non che la precipitata sua caduta fino al VI, fui costretto,

(*) Lascerò che giudichino gli amatori della scienza astronomica (dopo che sarà decisa la quistione di priorità) della analogia che avvi fralle figure incise su questo globo e quelle che vedonsi sopra una sfera celeste, pubblicata dal signor Strutt, tom. I, tav. XXI dell'opera intitolata: *The Cronicle of England;* London, 1777, 4.° Egli copiò questa sfera da un antico manuscritto che trovasi nel Museo Britannico, *in the Harleyan Library*, e che egli opina possa appartenere al IX secolo.

durante il corso di una lunga e deplorabile epoca, di far uso di monumenti, i quali non presentavano, il più delle volte, che un debole interesse per la loro destinazione, ed una assai dubbia autenticità quanto alla data precisa. Risultonne quindi, che le tavole destinate a presentare le produzioni dei secoli VII, VIII, IX e X, non hanno potuto essere riempite in maniera da offrire, in ciascun secolo, una precisa idea dell'andamento dell'Arte, le di cui opere non colpirono i nostri occhi che per la loro monotona difformità.

Non potendo rimediare ad un inconveniente attaccato, dirò così, alla natura del soggetto da me trattato, ho creduto non inutile, ora che siamo quasi al termine delle nostre ricerche, spesse volte sì incomplete, a traverso i tempi della barbarie, di gettare un colpo d'occhio generale sulla strada da noi percorsa. E fu con tale intenzione che ho riunito sulla tavola XXVI, varj monumenti appartenenti a secoli diversi, dalla fine del IV secolo cioè, sino al principiare del XIII. Questo quadro acquista così complessivamente un effetto storico più sorprendente, e sembra proprio a ravvivare l'attenzione stanca dalla successiva esposizione di tanti fatti diversi.

La descrizione di questi monumenti, da me già pubblicata unitamente alle tavole, mi dispensa dal farne qui una più minuta spiegazione: così non potrei, senza cadere in ripetizioni nojose ed inutili, esaminare separatamente ciascun d'essi, dal lato della composizione e dello stile, giacchè tutti ci presentano, più o meno, nelle forme loro bizzarre, lo stesso tipo d'ignoranza, di barbarie e non di rado anche di stravaganza. Accontenterommi pertanto di fissare particolarmente l'attenzione dei lettori sopra alcuni di questi monumenti, i quali, tanto per la loro destinazione, quanto pel loro carattere particolare e per la singolarità dei dettagli, non che per l'importanza delle epoche che ci rammentano, hanno maggior diritto al nostro interesse.

Per esempio, nei bassirilievi N.° 1 e 5, eseguiti l'uno nel IV o V secolo, e l'altro nel VII, e che rappresentano ambedue l'Annunziazione, potrassi notare, che l'azione succede, nel primo, in presenza di una donna che vedesi ad una spezie di porta o di finestra nel fondo della camera, e nell'altro, in presenza di un fanciullo, la di cui introduzione in questa mistica scena è ancora più strana.

Il sarcofago inciso sotto i numeri 2, 3 e 4, è una novella prova dell'interesse che Teodorico, re degli Ostrogoti, accordava alle opere dell'Arte. Una lettera della raccolta di Cassiodoro ci ha conservato il nome di Daniele,

scultore del VI secolo, cui Teodorico diede l'incarico di ornare diverse urne funerali (*). Io ne ho vedute molte, che sono ancora a Ravenna, e le quali, come questa, non sono senza merito nella forma e nell'esecuzione.

L'Arte fu meno fortunata sotto il dominio dei Longobardi, succeduti a Teodorico, i quali non avevano avuto il vantaggio di essere stati educati a Costantinopoli: la decadenza fu perciò estrema in Italia, tanto sul finire del VI secolo che durante tutto il VII. I ridicoli ornamenti dei capitelli e della facciata della chiesa di san Michele, a Pavia (da me pubblicati sulla tavola XXIV della sezione di Architettura), fanno testimonianza dello stato di rozzezza in cui trovavasi allora la Scultura (**). Lo stesso carattere scorgesi anche nel bassorilievo, N.° 8, collocato sulla porta principale della chiesa di san Giovanni Battista in Monza, fatta fabbricare dalla regina Teodolinda sul cominciare del suo regno (***). Sulla linea inferiore san Pietro e san Paolo colla Vergine assistono al battesimo di Gesù Cristo, il quale sta immerso in un fiume, indicato dalle linee ondeggianti che cuoprono metà della sua figura. Sulla linea superiore, l'artista (se così puossi chiamare chi eseguì quel bassorilievo) rappresentò la fondatrice col reale suo sposo e col restante della

(*) *Quarum beneficio cadavera in supernis humata, sunt lugentium non parva consolatio.* Vedi Cassiodoro, *Variarum*, lib. III, ep. 19.

(**) Il chiamare, come fa qui il D'Agincourt, *ridicoli gli ornamenti dei capitelli e della facciata* di san Michele di Pavia è lo stesso che considerarli come fatti a solo capriccio dall' artista senza ragione o regola alcuna: ma chi volesse ciò asserire sarebbe in contraddizione colla storia del cristianesimo.

Noi sappiamo, che i popoli tutti anteriori ai cristiani ebbero tipi e segni religiosamente simbolici e varj; segni e tipi composti tutti dietro regole arcane la di cui conoscenza apparteneva esclusivamente ai sacri ministri, che gelosamente avevano cura di conservarle in vigore. La stessa cosa fu egualmente presso i primitivi cristiani: ma in un modo più pio e più solenne. Egli è perciò che nelle loro sacre fabbriche e negli ornamenti delle medesime ebbero per base dei principj simbolici, che imprimevano a quelli edifizj un marchio religioso ad un tempo e solenne. Ciò è quella che chiamasi, anche oggigiorno, *simbolica cristiana,* la quale (per servirsi delle parole degli autori delle *Antichità Romantiche d'Italia;* Milano, 1828) è la rappresentazione di dogmi, misterj e verità religiose, per mezzo di forme, cifre ed immagini determinate. Questa simbolica cristiana, come è ben dimostrato nella prelodata opera, che noi abbiamo sempre seguita, era la parte più riposta della mistica filosofia ed ai soli perfetti era dato di attingere a quel religioso tesoro. Alla simbolica cristiana stessa appartengono pure tutti gli ornamenti che vedonsi sulla facciata e sui capitelli di san Michele a Pavia, e chiamandoli *ridicoli* è lo stesso che ignorare che per mezzo di questi apparentemente occulti ed arditi enigmi esprimevano gli antichi cristiani la verità mistica e divina celata agli immondi e nota ai soli perfetti. Sono tali simboli adunque la pura manifestazione delle vie di ascetica perfezione e la rivelazione di quelle eterne bellezze stampate a celesti caratteri ne' santissimi dogmi del culto di rigenerazione. Non ridicoli pertanto, ma sibbene importantissimi devono chiamarsi gli ornamenti sulla facciata e sui capitelli di san Michele a Pavia non solo, ma di tutte le antiche basiliche o chiese cristiane: nè la rozzezza della esecuzione (parlando di quelli di san Michele a Pavia) nulla toglie alla loro importanza simbolica: che se appartengono al tempo della decadenza dal lato dell'Arte, sono invece preziosissimi considerati nel senso misticamente religioso per cui vennero eseguiti, ed offrono copiosa messe di utili meditazioni agli amatori delle antichità sacre italiche de' tempi bassi. (*N. del T.*)

(***) Questo bassorilievo, giusta l'opinione di molti, pel modo con cui è condotto il marmo, per le corone che vi si vedono scolte, e per lo stile in generale appartiene a tempi posteriori. (*N. del T.*)

famiglia. Una chioccia e sette pulcini, scolpiti in un angolo, potrebbero essere considerati come un emblema di questa principessa, se non sapessimo che fu minore il numero de' suoi figli. Le due corone sotto i numeri 7 e 9, sono offerte consacrate nella chiesa di san Giovanni Battista dalla pietà di Teodolinda: una è d'oro, ricca di figure lavorate a cesello: l'altra è la *corona ferrea*, tanto celebre in Italia per l'uso cui anticamente serviva (*).

I due paladini di Carlo Magno, Orlando e Ruggiero, incisi sotto il N.° 14, sono scolpiti in bassorilievo sulla pietra, sopra la porta della cattedrale di Verona. Appartengono al IX secolo, e per conseguenza non molto lontani dall'epoca in cui vissero questi due famosi guerrieri.

I bassirilievi sotto i numeri 13, 15 e 16, servono di ornamenti di tabernacolo e di altare a Milano ed a Verona. Vi sono rappresentati i soliti soggetti trattati dalla Scultura e dalla cesellatura nei secoli IX e X, e la meschina esecuzione dei medesimi ci rammenta simili lavori dell'Arte sparsi anche nelle altre città e chiese principali. Questi monumenti però sono di qualche utilità per la storia, avendoci conservati i nomi degli artisti che li fecero, *Pelegrinus* cioè, e *Wolvinus*. È d'uopo credere che *Wolvinus*, autore del bassorilievo N.° 16, godesse della massima considerazione, perchè fugli permesso di rappresentare sè medesimo coronato da sant'Ambrogio; il doppio W del suo nome potrebbe far dubitare che fosse d'origine italiana (**). Fa meraviglia come le Arti si trattassero da per tutto con sì poco successo anche

(*) Chiamasi *ferrea* perchè, sebben d'oro nella parte esterna, ha internamente un cerchio di ferro fatto con uno dei chiodi della croce di Gesù Cristo. Fu questa corona regalata alla regina Teodolinda dal pontefice Gregorio Magno, dopo che quella regina erasi adoperata per far abjurare l'arianismo a suo marito.

Questa corona che servì poscia all'inaugurazione di tutti i re d'Italia, fu soggetto di molte discussioni sia per provarne l'origine che per l'uso fattone e per la venerazione in cui venne tenuta in diverse epoche. Potransi consultare due importanti dissertazioni pubblicate intorno a questo argomento: l'una del Muratori nell'*Anecdota Litteraria*, tom. II; l'altra di monsignor Giusto Fontanini, intitolata: *Dissertatio de corona ferrea, etc.*; Romæ, 1717, 4.° fig.

La corona ferrea di Monza, considerata come monumento d'Arte e come reliquia, servì non è molto di novello argomento di disputa al canonico Bellani. Egli pubblicónne una *Memoria*, in Milano, 1819, in 4.°; ma questa Dissertazione venne, a nostro avviso, pienamente confutata dalla *Appendice all' articolo sulla corona ferrea nell' opera: Il Costume Antico e Moderno*, ec. pubblicata in Milano, 1819, in 4.° e scritta dal consigliere R. Gironi. (*N. del T.*)

(**) Dubita qui il D'Agincourt che questo Volvinio sia di origine italiana a motivo del doppio W del suo nome: il chiariss. signor dottor Labus però ha ultimamente dimostrato quanto il proposto dubbio sia debole. Vedasi la lunga nota posta a pag. 121 dell'opera del signor dottor Giulio Ferrari intitolata: *Monumenti sacri e profani dell'I. R. Basilica di sant'Ambrogio in Milano*; ivi, 1824, fol. fig.

L'importanza somma di questo palliotto come monumento d'Arte ci ha persuasi di pubblicarlo qui per intiero. Vedansi le tavole XXVI A, B, C. Speriamo con ciò di aver fatta cosa grata agli artisti, non che ai coltivatori della Storia delle Arti e di quella delle cose pertinenti al culto cristiano. (*N. del T.*)

malgrado l'incoraggiamento dato agli artisti con simili onori. Le loro produzioni furono anche più deplorabili nel seguente secolo: finalmente nell' XI e per quasi tutto il XII secolo troviamo l'Arte caduta in un estremo grado d'ignoranza e di *goffezza spaventevole.*

Alle tristi prove da noi pubblicate sulle precedenti tavole, aggiungeremo quelle, che, per i medesimi secoli, ci offrono i numeri 17, 18, 25, 26, 27. I lavori rappresentati avevano sempre per iscopo l'abbellimento di edifizj considerevoli oppure la celebrazione di avvenimenti interessanti.

Sotto il N.° 17, vedesi un bassorilievo eseguito sull' architrave di una antica porta fatta, per quanto sembra, costruire dall' arcivescovo Landolfo verso la fine del X secolo (*).

I numeri 25, 26 e 27, appartengono alla fine del XII secolo, e sono, se pure è possibile, anche più difettosi e rozzi. Nel parlare di queste opere noi non possiamo nemmeno occuparci della primiera causa della decadenza, e dell' obblio assoluto della bellezza, principio dell'Arte antica; le cose sono giunte ad un tal punto, che appena possiamo distinguere la forma umana in queste tozze e larghe figure di soldati, alcuni dei quali hanno la testa grossa come il corpo. Eppure questi bassirilievi furono fatti per decorare una delle principali porte della città di Milano, quella chiamata Romana: sono l'opera di un certo *Girardus de Castegnianega* (**), probabilmente scelto fra i migliori del suo tempo e che egli medesimo ardisce di paragonarsi a *Dedalo*; sono questi bassirilievi destinati a perpetuare la memoria di una delle più gloriose epoche della storia dei Milanesi, quella cioè nella quale, vincitori delle armate imperiali, rifabbricarono la loro città non che le mura, che Federico Barbarossa nel 1162 aveva fatto abbruciare o smantellare. La porzione dei bassirilievi, pubblicata su questa tavola, rappresenta il ritorno delle truppe della Lega Lombarda, coi nomi delle città che la componevano: un monaco s'avanza alla testa dell' armata, con una bandiera in mano, sormontata da una croce.

(*) Questa porta, come ben notò il Giulini, tom. II, pag. 434, ha tutta l'apparenza di essere ancora la medesima fabbricata al tempo di Landolfo pel monistero di san Celso. Fu questo monistero edificato vicino la città, *ad Locum*, dicono le cronache, *ubi antiquitus tres Moros:* la quale circostanza darebbe un' origine assai lontana, nel Milanese, alla coltura di quest' albero, sorgente feconda dell' immenso commercio di seta che si fa in questa parte d' Italia. Nell' egual modo un luogo vicino a Roma, situato presso la via Labicana, chiamavasi *ad duas Lauros.*

(**) Vedi relativamente a quest' articolo del D'Agincourt la nota (*b*) da noi posta a pag. 37 della *Descrizione delle Tavole di Scultura.* (*N. del T.*)

I bassirilievi N.° 18 e 23, servono a provare che in quest'epoca facevansi malamente tanto gli animali, quanto le figure umane. In questi lavori della massima decadenza scorgesi la eguale ignoranza e la stessa privazione d'ogni sentimento come nelle prime opere dell'Arte. Sul primo di essi vedesi un uomo a cavallo, che tiene in mano una bilancia, sopra ciascun bacino della quale avvi una mezza figura (*). Nell'insieme del cavallo e nel dettaglio delle sue membra non si trova più traccia alcuna d'imitazione di forma e d'espressione di movimento; è un'informe massa attaccata al fondo della pietra. Il cavaliere ci si presenta coi medesimi difetti: è assai mal collocato sul cavallo; il suo braccio steso non indica che una situazione: tutto è immobile. L'uomo ed il cavallo, sotto il N.° 23, quantunque di una esecuzione molto grossolana, presentano forse un po' più di verità (**).

Quanto sono più vicini a questa verità, nel loro aspetto generale e nella loro mossa, gli uomini ed i cavalli, che vedonsi sotto i numeri 19, 20, 21 e 22. Sono frammenti di bassirilievi antichi in terra cotta, trovati nel 1784 a Velletri, e raccolti pel museo del cardinal Borgia. Sua eminenza si degnò di regalarmi quello che sta in mezzo: gli altri tre sono descritti in una dissertazione del P. Becchetti che vi aggiunse anche le incisioni. Questo dotto domenicano (oggi vescovo della Pieve), coll'appoggio di Plinio, dimostrò che presso i Volsci, di cui Velletri era una delle città capitali, le Arti furono coltivate molto tempo prima della fondazione di Roma: quindi con ragione cita questi bassirilievi, i quali benchè rozzi, servono di testimonianza che concorda con tutte le prove storiche. Monumenti della più alta antichità, gli ho qui collocati in mezzo alle opere della Scultura giunta all'ultimo punto di degradazione, acciocchè il confronto degli uni cogli altri faccia meglio sentire la differenza che passa tra l'infanzia dell'Arte e la sua decrepitezza.

Le produzioni dei Volsci ci offrono l'Arte nello stato suo primitivo di rozzezza: è nel suo primo grado d'invenzione. Le forme sono ancora indecise e senza articolazioni distinte; l'attitudine però è giusta, il movimento indicato con vivezza; gli uomini ed i cavalli eseguiscono le loro funzioni colla verità della natura. Vedine uno, tutto curvato sulle redini che cerca di moderare il fuoco de' suoi corsieri, senza imbarazzo e senza agitazione:

(*) Sulla tavola dell'informe capitello, che termina la colonna, leggonsi queste parole: *Mensura recta pensat.... cernite servantes vestrus a crimine.*

(**) Vedasi la nota dai noi posta a pag. 31 della Descrizione delle Tavole di Scultura, ove correggemmo lo sbaglio fatto in quel luogo dal D'Agincourt servendoci dell'annotazione fatta in questo luogo dall'autore medesimo. (*N. del T.*)

osserva invece gli altri due, in piedi sul carro, che guidano tranquillamente i loro cavalli al passo: il loro occhio fisso esamina e la loro mano leggiere sente già il movimento prossimo ad accelerarsi. Niente però, a mio avviso, è superiore all'espressione generale del frammento N.° 21. Come sono intimamente e fortemente unite le azioni dei cavalli che si slanciano e degli uomini che gettano il loro giavellotto! Come il cavaliere preme colla coscia e col ginocchio il suo cavallo da lui guidato con tutto il vigore! Come mai l'artista giunse ad imprimere al suo lavoro questo carattere di verità e d'energia? Egli non aveva ancora a sua disposizione alcuno de' mezzi somministratogli dopo dalla cognizione dell'anatomia e dallo studio degli effetti musculari: ignorava egli perfino i soccorsi che si possono tirare da uno strumento dell'arte ben perfezionato: non dovette la sua buona riuscita che alla giustezza di quel sentimento di natura che portava seco e che seppe esprimere nei corpi e nelle membra de' suoi uomini e de' suoi cavalli (*). Felice istinto dell'Arte nella sua infanzia, che s'indebolisce e si perde intieramente all' epoca della sua decrepitezza! Da ciò ne consegue, a mio avviso, che facilmente potrebbe incorrere in errore colui, il quale volesse soltanto appoggiarsi ai documenti letterarj sia per classificare le produzioni de' tempi antichi, sia per fissarne l'epoca: è d'uopo altresì di studiarle con attenzione e sagacità per scoprirvi l'età dell'Arte ed il talento particolare dell'artista; non che per determinare

(*) Queste figuline confermano sempre più, a nostro avviso, l'opinione da noi già enunciata nelle note a pag. 15 e 22 della *Introduzione* di questa medesima sezione di Scultura, sulla antichità della coltura italiana. Il Becchetti nella sua illustrazione nota parzialmente il carattere ed il pregio di questi monumenti, che senza dubbio appartengono ad *una assai remota antichità, e nei quali in mezzo ad una rozzezza grande di contorno ed a molti difetti di proporzione riluce una semplicità ed una naturalezza di espressione affatto sorprendenti.* Dalle medesime figuline altresì impariamo, come ben osserva il prelodato Becchetti, che i Volsci dovevano fino dai più remoti tempi avere alcun gusto di Architettura, avendo superiormente questi frammenti una specie di fregio e di cornicione, che dimostrano aver servito per ornare la parte superiore di qualche edifizio. Questo cornicione nella sua semplicità e nel suo piccolo aggetto non manca di qualche ornato che dimostra gusto ed intelligenza. L'essere poi queste figuline dipinte a colore ci richiama senza sforzo l'uso medesimo ed assai più antico nell'Egitto: come lo stile dell'Arte delle figure ci rammenta in qualche modo e le più antiche opere toscane e le egiziane. E questa consonanza delle Arti toscane colle egiziane sentilla pure il chiariss. sig. profess. Orioli, il quale parlando delle forme e degli ornamenti che negli edifizj toscani s'adoperarono a' tempi i più vicini alla fondazione del loro impero è persuaso (e come ha all'evidenza dimostrato) che s'usò antichissimamente di una Architettura più traente delle maniere indiche od anco egizie che delle elleniche posteriori (Vedi Orioli F., *Dei Sepolcrali Edifizj dell'Etruria media*, 1826, 4.°, pag. 22). Si esaminino con attenzione i monumenti pubblicati dal succitato professore Orioli, ed al primo colpo d'occhio persuaderassi l'osservatore della uniformità dello stile delle antichissime fabbriche italiane colle più vetuste dell'Egitto. E lo stesso professore Orioli parlando poco dopo (pag. 25) degli edifizj toscani così si esprime: *egiziano è l'uso dei laberinti, egiziano l'uso di quel membro di Architettura così frequente in Etruria di un guscio che le urne o gli edifizj corona, tagliato in foglie con solchi verticali.* Un simile ornamento o fregio corona, come vedemmo più sopra, anche alcuna delle figuline volsce pubblicate dal Becchetti, e citate qui dal D'Agincourt.

(*N. del T.*)

la parte che spetta all'una ed all'altro e per tener conto eziandio della reciproca loro influenza (*).

Ma ritorniamo alla decadenza. Se in una città come Milano la Scultura produceva opere siffattamente rozze come quelle che abbiamo vedute non farà meraviglia il trovarne di molto più barbare in luoghi meno considerabili: tale è il bassorilievo sotto il N.° 32.

La statua della Vergine, N.° 28, celebre reliquia della cattedrale di Puy-en-Velay è del medesimo genere di quelle tante Vergini che si venerano in Italia, e particolarmente a Roma, come dipinte da san Luca ed appartiene probabilmente alla medesima epoca. Che anzi, fra queste ultime, occuperebbe la nostra statua un luogo tanto più interessante nella Storia dell'Arte, in quanto che io non ne conosco, in tutta l'Italia, un'altra egualmente in Scultura. L'aspetto rozzo e duro di questa figura, la sua fisonomia di un ovale allungato, i suoi tratti, il color nero della sua faccia e di quello dell'infante Gesù, sono assolutamente simili alle tanto conosciute imagini di cui favellammo più sopra (**).

La Madonna, N.° 29, offre pure, nella sua composizione materiale, alcune singolarità che la rendono degna d'essere collocata fralle produzioni rimarcabili dell'Arte, in questi secoli d'ignoranza. Sopra una tavola di legno, alta quattro palmi e larga tre, vedesi la Vergine seduta col suo figlio, in mezzo a due angioli. Ecco in qual maniera fu fatta, a nostro avviso, questa spezie di pittura in rilievo. Sulla tavola in legno fu distesa una pasta

(*) *Vitia hominis et vitia sæculi.* — Cicerone.

(**) Questa statua, che ha due piedi e tre pollici di altezza, è di legno di cedro:

> . . . . *Veterum effigies*
> *Antiqua e cedro* . . . .
>
> Virgil., VII, v. 177.

La madre ed il fanciullo sono in un solo pezzo di legno, lavorato molto grossolanamente, senza forme e senza articolazioni. Il vuoto degli occhi venne riempito con due pezzi emisferici di vetro comune, posati sopra un fondo imitante i colori dell' occhio.

Ciò che merita molta attenzione in questa figura e che mette in qualche incertezza sulla sua origine, è che trovasi tutta involta, dalla testa ai piedi, in fasciature di tela piuttosto fina, diligentemente incollate sul legno, a simiglianza delle mummie d'Egitto. La faccia della madre, non che quella del figlio, i loro piedi, le loro mani ne sono egualmente coperte ad eccezione dei diti. Uno strato di bianco a guazzo copre questa tela e serve di fondo ad una tempera, con cui furono sui panneggiamenti dipinti fiori ed ornamenti di diverso colore.

Tutte queste circostanze fecero credere a molti autori, che scrissero intorno a questa figura, che potrebbe dessa rappresentare Iside col piccolo Osiride, e che sia stata trasportata da un antico tempio, del quale, come dicono, trovansi ancora gli avanzi vicino a Puy. Ma, oltrecchè lo stile della Scultura non ha, nella sua rozzezza, niente che s'assomiglia collo stile egiziano, le forme particolari a questo genere di rappresentazioni rendono assai più probabile l'opinione che sia realmente una figura di Vergine: che venne trasportata di Terra Santa da Aimaro di Monteil, vescovo di Puy, ardente promotore della prima crociata e che vi prese parte come legato pontificio; e che in fine è l'opera di qualche monaco del monte Libano, il quale, forse copto di origine, avrà imitato le costumanze anticamente praticate nel suo paese.

composta di una specie di farina bianca e di cotone, oppure di una materia simile, mescolate insieme; quindi venne intieramente coperta con una tela dipinta assai fina e pieghevole; e per ultimo fu sottoposta alla pressione di una forma in incavo, dal che ne venne con un sol colpo questo lavoro misto di pittura e di scultura. L'autore delle *Lettere Sanesi*, al quale noi andiamo debitori di questa notizia, considera questo monumento come anteriore al XII secolo, e come il più antico della scuola sanese.

Tanto per la Scultura che per la Pittura fu nel XIII secolo, che spuntarono i primi raggi del risorgimento, in una maniera più o meno sensibile, nelle diverse parti dell'Italia. Le tavole XXIII e XXIV ce ne hanno già somministrate alcune prove nei lavori che eseguivansi allora in Roma per la decorazione delle chiese e dei mausolei: sulla presente tavola il N.° 24 offre una novella prova di questo risorgimento nella figura equestre di un podestà di Milano, collocata nel 1223 sulla facciata del palazzo pubblico di detta città. Questo omaggio, reso dalla Scultura ad un magistrato, che erasi tutto consacrato in servigio della sua patria, non è senza merito, anche a malgrado del carattere di timidezza che domina ancora nella poco animata figura dell'uomo, non che in quella del cavallo.

Il bassorilievo N.° 33, che credesi del medesimo secolo e che trovasi a Monza, piccola città nel Milanese celebre nella storia, offre egualmente nella sua disposizione generale qualche indizio di ritorno verso il ben fare. Le teste però assai malamente inclinate di molte figure, l'immobilità od il movimento ridicolo di qualche altra ci rammentano in pari tempo alcuna di quelle che noi vedemmo sulle precedenti tavole ed offrono una notabile analogia collo stile delle pitture della medesima epoca. L'imbarazzo e l'incertezza dominavano egualmente nelle produzioni delle due Arti: avvinti cogli stessi legami di una barbara pratica, incapace di ben distinguere le forme del corpo non solo, ma ben anche di esprimerle con un disegno regolare, tanto il pittore, che lo scultore non sapevano esprimere il pensiero che coll'eccesso dei movimenti esterni e per sfuggire l'assoluta mancanza d'espressione cadevano in una mostruosa esagerazione. Sembra finalmente, che l'Arte, degenerata e quasi intieramente spenta sotto l'influenza di sì cattive abitudini, durasse maggior fatica a ritornare verso i veri principj, di quello che non avesse stentato a scoprirli all'epoca della sua infanzia: noi la vedemmo infatto nei bassirilievi

volsci imprimere a' suoi primi saggi una interessante semplicità (*). Nei secoli da noi percorsi il gusto che dirigeva la scelta dei soggetti era quasi sempre a livello dell'abilità spiegata nella loro esecuzione. Notammo già più d'una volta, che, sotto questo rapporto, con tutta indifferenza ed assai apertamente violavano gli artisti tutte le regole della convenienza ed anche del buon senso. L'ignoranza e la rozzezza dei costumi fecero traviare la loro immaginazione al punto di spingerli fino alle più stravaganti rappresentazioni, come sono quelle sotto i numeri 30, 31 e 34.

Terminerò il non troppo soddisfacente spettacolo che ci presenta questa tavola, colla immagine consolante di una statua che il sensibile e riconoscente popolo di Modena fece innalzare, nel 1268, in onore di una concittadina sì rinomata per la sua bontà, che chiamavasi, come chiamasi ancora, *la Buonissima*. Ne ho fatto io medesimo il disegno sul luogo: in mezzo a molti difetti ha questa statua, nella sua positura e nel suo panneggiamento, la semplicità conveniente al soggetto.

Questo monumento, non che l'altro sotto il N.° 24, erano di buon augurio. Vedevasi in ambedue, che le Arti nel momento, in cui tentavano di sortire finalmente dalla lunga barbarie in cui giacevano da tanto tempo, consacravano i loro primi sforzi ad onore della virtù, come avevano fatto nei bei secoli della loro gloria (**).

Tav. XXVI A, B, C. Palliotto dell'altar maggiore della basilica di sant' Ambrogio in Milano. IX secolo.

Questo palliotto, che copre i quattro lati dell'altare maggiore della basilica di sant'Ambrogio in Milano, è tutto di lastre d'oro e d'argento lavorate a bassorilievo, ed ornate di gemme di varie sorta, di perle e di smalti. Fu eseguito verso l'anno 835 dall'artefice Volvinio per ordine dell'arcivescovo Angilberto (***). La parte anteriore del palliotto è tutta di lamine d'oro purissimo e le altre tre parti sono di lamine d'argento in alcuni luoghi

(*) Siamo persuasi che osservati attentamente questi bassirilievi volsci, non che tutte le altre antichissime produzioni dell'Arte italiana, troverassi, tanto negli uni che nelle altre, non la stretta infanzia dell'Arte, come la considera qui, e come tale considerolla altrove, il D'Agincourt; ma piuttosto l'Arte stessa già guidata da retti principj provenienti dalle relazioni che ebbero ne' più remoti tempi i popoli della media e bassa Italia con nazioni sommamente colte, prima dei Greci, come sarebbero gl' Indiani, i Fenicj o più direttamente (se non andiamo errati) gli Egiziani, i quali, come ben notò il Barone di Clarac, insegnarono le loro leggi ai Greci, e furono i loro primi maestri nelle Arti: la qual cosa è confessata dagli autori greci medesimi e confermata dai più antichi monumenti della Grecia. (*N. del T.*)

(**) Nell' epoca in cui i Greci facevano incidire sul marmo, in mezzo di una corona d' alloro:

Ο ΔΗΜΟΣ ΜΕΝΑΝΔΡΟΝ ΜΕΝΑΝΔΡΟΥ;

oppure quando in Roma scolpivasi sulla tomba di C. P. Bibulo: *Honoris virtutisque caussa, Senatus Consulto Populique jussu.*

(***) Non sappiamo la ragione per cui il conte Cicognara, parlando nella sua *Storia della Scultura* di questo

dorate. I soggetti rappresentati nell' anterior parte risguardano i principali misteri della nostra redenzione e sulla parte posteriore trovansi gli atti principali della vita di sant'Ambrogio: sui due lati vedonsi busti di santi, figure diverse di angioli, ecc. Parlando il Giulini (*) della parte posteriore di questo palliotto dice che su di essa *vi si ritrovano cose degne di grandissima osservazione*, le quali riuscir devono graditissime agli amanti degli antichi riti ecclesiastici e massimamente della nostra chiesa. « Vi si vedono, continua il « prelodato conte Giulini, gli abiti antichi de' principali ordini del clero. « Vi sono alcuni altari, tutti quadrati e segnati con la figura di una croce « ne' lati, e senza nessun ornamento. Sopra di uno, dove sant'Ambrogio dice « la messa, vi è un rotolo spiegato per le orazioni da recitarsi; da una « banda, poco lungi si scorge un gradino, sopra di cui sta il lettore col « libro delle epistole; e finalmente sopra l' altar medesimo pende una corona « da tre catenelle, non molto differente dalle antiche corone, che conservansi « nel tesoro della basilica di Monza (**). I riti del battesimo si comprendono, dove è effigiato sant'Ambrogio in atto d'essere battezzato. Egli si « trova in veste semplice dentro un lavacro ottangolare. Un ecclesiastico alla « sinistra gli versa un vaso d'acqua sul capo e un vescovo alla destra gli « pone pure sul capo la mano. Vi si trovano anche le funzioni solite a farsi « nel seppellire i morti dove il nostro santo prelato assiste ai funerali di san Martino. Il corpo di questo santo vedesi tutto involto, o meglio dire fasciato: « e la testa stessa è coperta con un velo. Mentre vien collocato nell' arca « sepolcrale, sant'Ambrogio è vicino ad essa dietro al capo del defunto e « gli assiste dal lato uno del clero con un gran candelliere in mano, sopra « di cui arde un cereo . . . . . . Dove sant'Ambrogio è ordinato vescovo gli « stanno appresso, di qua e di là due vescovi, uno dei quali, che è alla « destra, con una mano lo benedice e con l'altra tiene un rotolo spiegato. « In un altro luogo, dove pure scorgesi quel santo, che celebra la messa, « ha sull' altare avanti di sè quattro ostie disposte in forma di croce. Queste « ostie sono rotonde ed hanno l'imagine della croce al dissopra: ma sono « molto grosse, sicchè ci lasciano in dubbio, se debbano credersi di pane

palliotto, lo chiama opera del X secolo e non del IX, come sta in fatto. Quanto all'artefice, che il D'Agincourt crede che non sia d'origine italiana, appoggiato al doppio W del suo nome, vedasi ciò che notammo già più sopra a pag. 109.

(*) *Memorie della città e campagna di Milano*, vol. I, p. 179 e seg.

(**) Vedasi a questo proposito ciò che notammo sotto il num. 6 della tav. XXVI C della *Descrizione delle Tavole di Scultura*.

« azimo o di fermentato. Il calice ha due manubrj . . . . . . » Nel compartimento in cui Angilberto sta in atto di presentare il modello dell' altare a sant'Ambrogio il di lui volto è sbarbato, siccome sbarbati sono tutti gli altri ecclesiastici rappresentati su questo importante monumento: così pure i capelli di tutti questi ecclesiastici sono corti e piegati intorno al capo, a guisa di un rotondo berrettino, con una mediocre chierica nel mezzo, come benissimo fece osservare il prelodato conte Giulini. Da questo monumento altresì puossi ricavare la vera forma del pallio (*), distintivo in que' tempi, come dice il conte Giulini, non dei soli arcivescovi o di qualche vescovo privilegiato, ma comune a tutti, perchè e in quest' altare e altrove, vediamo, che tutti i vescovi allora lo avevano. Interessante pure è il costume dell' artefice Volvinio, il quale egualmente sbarbato ha però i capelli più lunghi e crespi, che lo mostrano laico: ha una lunga tonaca, sopra della quale porta una veste corta e chiusa, colle maniche e con un piccolo cappuccio sopra le spalle.

(*) Vedi la tavola XXVI C, numeri 15 e 16.

PARTE SECONDA

PRINCIPIO DEL RISORGIMENTO DELLA SCULTURA

NEL XIII SECOLO

Tav. XXVII. Statue, bassirilievi e medaglie dei secoli XII, XIII e XIV.

Il titolo da me dato a questa Parte Seconda, denota anticipatamente al lettore qual sarà il carattere principale delle opere che vi si comprenderanno. Vedrassi che l'Arte cessò di decadere e che tenta tutti gli sforzi per risorgere: ma i primi suoi progressi sono lenti, i passi ancora incerti ed il più delle volte ci offre piuttosto una tendenza al miglioramento, che un miglioramento reale.

Questi sforzi sono riconoscibili, quantunque ancora debolissimi, nel bassorilievo, N.° 1, eseguito a Pistoja, sul finire del XII secolo. In mezzo ai dettagli di uno stile presso a poco eguale a quello, che noi vedemmo sulle precedenti tavole, distinguesi per un carattere generale meno barbaro: forse ciò dipende dall'essere stato eseguito in quella medesima Toscana, che fu la prima a scuotersi dal lungo sonno dell'ignoranza.

Ebbi già ed avrò ancora occasione di notare, che una delle cause le quali secondarono con maggior efficacia il movimento che incominciava a risvegliare gli spiriti, fu il carattere particolare di Federico II, il suo gusto per le Lettere e per le Arti, il vivo interesse, e l'utile protezione che accordò loro per tutto il tempo, che durò il suo regno (*). Il sentimento di una giusta riconoscenza mi avrebbe pertanto determinato a collocare qui, sotto il N.° 4,

(*) Nelle *Lettere Sanesi* abbiamo letto, che il sig. Danieli, dotto istoriografo del re delle Due-Sicilie, prepara una storia particolare del regno di questo imperatore, la quale metterà in pieno giorno l'effetto della protezione da lui accordata alle Scienze ed alle Arti, ch'ei medesimo coltivava; una delle lettere di questa raccolta contiene già la descrizione interessante di una delle case di campagna fabbricate col disegno e sotto la direzione di quel principe. *Lettere Sanesi*, tomo I, pag. 197.

una statua di questo principe, eseguita sul finire del suo regno, e che ancora vedesi sopra una delle porte di Capua, abbenchè questo monumento non meritasse di occupare un posto fra quelli della presente epoca. Se questa figura non è molto corretta nella sua forma generale, vi si trova però nel tutt'insieme una certa maestà tranquilla, non indegna d'attenzione.

Le monete che Federico II fece battere, ci presentano, sotto il rapporto dell'Arte, dei progressi molto più sensibili. Gli artisti che le incisero, non solamente cercarono di rappresentare con verità il ritratto dell'imperatore, che era assai bello, ma imitarono, per meglio lusingarlo, le antiche medaglie degli Augusti romani, e vi riuscirono in maniera che le monete di Federico furono chiamate *Augustales*. Per questa ragione, sotto il N.° 5, ne ho collocate varie, in oro, classificate cronologicamente.

Il gran bassorilievo N.° 2, per l'autorità dei nomi che porta, venne da me collocato nella parte inferiore di questa tavola, per dimostrare la superiorità che il secolo XIV aveva acquistata sul XIII: quel bassorilievo però non soddisfa sì pienamente un tale scopo da dispensarmi dall' aggiungere qui alcune notizie intorno a questa produzione. È una di quelle, che nella cattedrale d'Arezzo, adornano il mausoleo del celebre Guido Tarlati di Pietra-Mala, vescovo e signore di quella città. Questo prelato vi è rappresentato nella chiesa di sant'Ambrogio, a Milano, mentre incorona Lodovico il Bavaro e l'imperatrice. La composizione e la distribuzione generale di questo bassorilievo non sono mal concepite: il soggetto è sufficientemente ben indicato e l'attitudine dei tre personaggi principali è semplice, senza mancare di una certa dignità; ma gli assistenti o testimonj alla cerimonia, ecclesiastici e laici, i primi goffamente vestiti, i secondi armati troppò pesantemente, non darebbero per verità una favorevole idea del talento degli autori, i fratelli Agostino ed Agnolo Sanesi, considerati come i migliori scultori di quell'epoca, se tali difetti non si potessero naturalmente scusare col riflettere che questi artisti, assai occupati primieramente ed anche di già troppo avanzati in età per intraprendere soli un monumento in cui si contano fino a sedici bassirilievi storici, simili a questo qui pubblicato, avranno senza dubbio confidata l'esecuzione di questo ad alcuno dei loro allievi (*).

(*) Leggesi nella vita di Agostino e di Agnolo Sanesi, scritta dal Vasari, che fu Giotto, che affidò l'esecuzione di questo monumento, dietro il disegno ed il modello eseguito da lui medesimo; ma questa asserzione, ripetuta dai moderni scrittori, è priva affatto di verisimiglianza e per lo meno ha bisogno di essere interpretata.

La figura di un vescovo, N.° 3, che trovasi collocata alla sinistra del bassorilievo dell'incoronazione, supposta che sia eseguita dalle mani di Agostino e di Agnolo, basterebbe per giustificare la mia sopraenunciata opinione, pel merito ch'essa presenta nel suo insieme e nella disposizione dei panneggiamenti: non parlo della testa, la quale fu restaurata. Ma le opere di Scultura, eseguite sulla facciata del duomo d'Orvieto, che noterò nella seguente epoca, e nella esecuzione delle quali ebbero indubitatamente parte i due fratelli Sanesi, accresceranno il grado di verisimiglianza alla mia congettura: proveranno che ben a ragione questi due artisti vennero considerati come i migliori allievi della scuola di Nicola Pisano, il quale mostrerassi ben tosto come uno di quegli uomini che fanno epoca nella storia dell'Arte.

Tav. XXVIII. Mausoleo dei Savelli nella chiesa d'Ara-Cœli a Roma. XIII e XIV secolo.

Su questa tavola vedesi una di quelle disparate associazioni di cui sono frequentissimi gli esempj (*). Vi è rappresentato un mausoleo dei Savelli, antichissima ed illustre famiglia romana e che in oggi credesi estinta (**). L'occhio è colpito dal contrasto che offrono fra di loro le due parti di questo monumento, tanto considerato sotto il rapporto dell'Arte che sotto quello degli oggetti rappresentati.

In fatto, sopra una base formata da un sarcofago antico ornato di figure e di emblemi bacchici (***), s'innalza una tomba di stile gotico, coronata da una spezie di edicola nel centro della quale venne collocata una statua della

È possibile in fatto, che i due fratelli, benchè di già abilissimi, abbiamo preso consiglio da un artista come Giotto, sia per l'insieme, che per la composizione di questo mausoleo: ma non è probabile che abbiano potuto accondiscendere di eseguirlo sul di lui modello; in questo caso non avrebbero osato di porvi i loro nomi.

Anche il conte Cicognara è dell'opinione del D'Agincourt ed approva che i due Scultori Sanesi possano aver aggradito un consiglio di Giotto; ma non mai *da piegarsi a scolpire sulle invenzioni di lui.* Vedi *Storia della Scultura,* lib. III, cap. V. (*N. del T.*)

(*) Un antichissimo esempio è quello dell'urna da me trovata nelle catacombe, e che feci incidere sulla tavola IV, num. 3. Boldetti pubbliconne un'altra bellissima trovata pure nelle catacombe. Vedi lib. II, cap. XII. Si troveranno molte notizie intorno a questo argomento nell'opera del Marangoni intitolata: *Delle cose gentilesche ad uso delle chiese*, ec. cap. LXI. I due più interessanti monumenti di questo genere, sono senza dubbio l'urna di cui servissi Costantino per deporvi il corpo di sua madre e la superba urna di porfido, tolta dal portico del Panteon, nella quale, in tempi più moderni, fuvvi rinchiuso il corpo del pontefice Clemente XII, Corsini, e venne poscia collocata nella cappella di questa famiglia, nella chiesa di san Giovanni Laterano.

(**) Oltre le storie delle grandi famiglie d'Italia e di Roma, puossi intorno a questa consultare lo storico della Casa Sforza, il quale ne parla nel volume II, ove tratta delle alleanze fra queste due famiglie.

(***) Questo bassorilievo, non che molti altri ancora, possono servire a giustificare ciò che noi dicemmo, in principio di questo ragionamento, sulla disposizione dei Greci, e dei Romani ad ornare le loro urne sepolcrali di soggetti che allontanano ogni idea di melanconia e di morte. Sembra questa massima ispirata dai versi di Tibullo, il quale nel lib. I, elegia VIII, così si esprime:

Non tibi sunt tristes urnæ, nec luctus Osiri;
Sed chorus et cantus et levis aptus amor.

Oppure queste urne destarono in Tibullo una simile idea.

Vergine col divino Infante, come quasi per espiare le imagini profane scolpite sulla parte inferiore del monumento.

Lo zoccolo di questa tomba porta il nome dei due Savelli, non che quello di una principessa della medesima casa, maritata con un Colonna, il tutto sotto la data del 1266 (*): dissopra leggonsi i nomi di due altri Savelli e di una loro figlia, colla data 1306 (**).

Il corpo del monumento, fiancheggiato da pilastri che terminano in piramidi, presenta tre scudi colle armi dei Savelli; i campi sono lavorati con quella spezie di musaico, che noi abbiamo avuto occasione di notare più sopra, parlando del tabernacolo di san Paolo e del mausoleo del cardinal Gonsalvi (tav. XXIII e XXIV) e più particolarmente ancora nella sezione di Architettura trattando del chiostro di san Paolo (tav. XXXIII).

Tav. XXIX. Opere di Scultura, eseguite fuori d'Italia, dal principio della decadenza fino al secolo XIV.

È ben naturale, che, dopo aver conosciuto la trista sorte dell'Arte, durante lo spazio di otto o nove secoli in Grecia ed in Italia, nasca ora il desiderio di sapere qual fu lo stato suo, per sì lungo spazio di tempo, nelle principali contrade del nord e dell'occidente d'Europa. È quindi all'oggetto di soddisfare questo desiderio, che ho riunito, sulla tavola XXIX, molti monumenti, scelti fra i più interessanti e fra i più autentici che trovansi sparsi in Inghilterra, in Germania, in Svezia e particolarmente in Francia.

E incominciando da questa, faremo osservare, sotto il N.° 5, alcune figure molto bizzarre, scolpite sopra la porta di un antico edifizio che vedesi ancora a Montmorillon, piccola città del Poitou. La forma di questo edifizio e l'aspetto strano di alcuna delle statue con cui è decorato, hanno fatto credere ai dotti Benedettini Montfaucon e Martin, che quest'opera traesse origine dagli antichi Galli (***). L'abbate Leboeuf al contrario vedeva in questo monumento una chiesa od un ospitale dell'XI o XII secolo. Sedotto

(*) Col rinchiudere i corpi di molte persone della medesima famiglia nella stessa urna o sarcofago, richiamavasi o continuavasi, nei secoli XIII e XIV, un uso antico che aveva fatto dare a queste tombe il nome di *Bisoma*, *Trisoma e Quadrisoma*, giusta il numero dei corpi che contenevano. Se ne trovano molti esempj nelle collezioni di Reinesius e di Fabretti.

Quest'uso fu seguito per le sepolture di molti pontefici. Aringhi nella *Roma Subterranea*, vol. II, lib. 2, cap. 8, cita una bell'urna, in cui erano stati rinchiusi i corpi di quattro pontefici, tutti col nome di Leone. Vi furono deposti separatamente, per mezzo di divisioni praticate nell'interno: pubbliconne l'incisione sulla tavola X. Monsignor Bottari fece nuovamente incidere la medesima urna, con nuovi dettagli. Vedi *Roma Sotterranea*, tomo I, pag. 105, tavole XXVIII e XXIX.

(**) Nella descrizione della tav. XXVIII, num. 1, linea 10, fu per isbaglio notato l'anno 1206, invece di 1306, come porta l'iscrizione incisa sulla tavola medesima.

(***) Vedi Montfaucon, *Supplément à l'Antiquité expliquée*, vol. II, tav. LXIX, pag. 122; e Martin, *De la Religion des Gaulois*, tomo I, tav. III, pag. 142, e tav. VII, pag. 219.

invece da una analogia, forse di pura apparenza, io non oserei seguire alcuna di quelle due opinioni, e dopo un esame da me fatto sul luogo stesso dell'edifizio in questione, sarei d'opinione che fosse un battistero ottagono, somigliante a tanti altri pubblicati sulla tavola LXIII della sezione di Architettura: o fors'anche meglio due chiese, superiore l'una ed inferiore l'altra che chiamavasi *Confessione* nei secoli VI, VII ed anche VIII (*). La stravaganza delle sculture dell'edifizio di Montmorillon non mi farà esitare nell'assegnar loro una di queste date, a motivo che sono solito trovare sui monumenti dello stesso tempo figure egualmente strane ed una medesima privazione di tutte le convenienze. Ne ho data qualche prova nei capitelli del chiostro di san Stefano a Bologna, incisi sotto il num. 11 della tav. XXVIII di Architettura, non che nelle basi e nei capitelli della tav. LXX. Vedemmo, nella stessa sezione di Architettura, sotto il N.° 14 della tav. XXIV un uomo nudo, con due serpenti fralle gambe, collocati in una maniera meno straordinaria che nella figura di donna del bassorilievo di Montmorillon; finalmente in un secolo molto più illuminato, sulle grandi porte di bronzo di san Pietro a Roma, vennero rappresentati soggetti infinitamente più estranei e fuori di luogo, come sono Leda col cigno e molti altri, che ancora sussistono e si possono osservare.

Le figure collocate sotto i numeri 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14 e 18, tutte lunghe, rozze e sottili, con panneggiamenti secchi, appiccicati e senza movimento, sono copiate da porte di antiche chiese di Francia e, giusta il sentimento del Montfaucon, rappresentano un santo, dei re e delle regine della prima schiatta: talchè si può in esse vedere lo stato dell'Arte e lo stile degli scultori, in Francia, nei secoli VI, VII ed VIII. La posizione della figura N.° 12, creduta l'effigie di uno dei Dagoberti, ed il costume ecclesiastico della figura di vescovo, N.° 19, avranno probabilmente somministrato all'artista il mezzo di eseguire meno rozzamente l'opera sua.

È d'uopo nondimeno osservare, che malgrado i numerosi difetti, di cui in quest'epoca ridondano le statue in piedi dei principi e delle principesse,

(*) Il sig. L. A. Millin, adotta l'opinione dell'abbate Leboeuf, e l'appoggia con una dissertazione, che ebbe la gentilezza di mandarmi, nella quale pubblica dei disegni assai dettagliati ed una descrizione esattissima dell'edifizio di Montmorillon. Vi aggiunse delle figure molto più fedeli di quelle dei due dotti Benedettini. Ne avrei fatto uso con grandissimo piacere, se le mie tavole non fossero già state incise: confesso però che non ho cambiato opinione circa la data del monumento.

si scorge però ancora, in queste produzioni dell'Arte, qualche avanzo della primiera sua dignità; sono particolarmente rimarcabili per una certa intelligenza nella disposizione delle vestimenta, benchè di una esecuzione molto dura. Non potrebbesi quindi supporre che un tale risultamento dipendesse dall'avere gli artisti conservato l'uso d'imitare, parlando della concezione generale delle loro opere, le antiche statue che ancora avevano sott'occhio? Potrebbonsi egualmente spiegare, come un effetto della medesima imitazione, quelle tracce dell'Arte antica, che vedonsi nelle statue dello stesso genere, incise sulla presente tavola dal N.° 24 fino al 32, sebbene siano state eseguite, molto più tardi, nei secoli X, XI e XII.

Quest'opinione acquisterà un fondamento maggiore se osserverassi, che le opere di Scultura eseguite nel medesimo periodo, ma senza il soccorso di modelli così facili da imitare come una statua isolata, presentano tutti i difetti che caratterizzano la più grossolana ignoranza. Mancanza di correzione e pesantezza nelle forme, niuna espressione e niun carattere nei personaggi, monotonia nella totale disposizione: tutto ciò vedesi nei gran bassirilievi incisi sotto i N.° 10 e 22.

Le composizioni del XIII secolo, incominciano è vero, tanto in Francia che altrove, ad essere meno difettose; hanno però ancora una gran stravaganza nell'invenzione, molto disordine nella disposizione, un movimento esagerato nelle azioni. I bassirilievi sotto il N.° 34, ce ne somministrano una sufficiente prova; sono essi scolpiti sulla tomba del re Dagoberto, nella chiesa di san Dionigi e datano dal XIII secolo, epoca della restaurazione di questo monumento. Vedonsi alcuni santi vescovi, i quali, dopo di avere rapito l'anima di questo principe dalle mani de'demonj che strascinavano nell'inferno, l'ajutano a salire in cielo.

Dappoichè alle invenzioni delle leggende succedettero quelle delle storie o dei romanzi di cavalleria, che nel XIV secolo ed anche dopo fu l'argomento di una gran quantità di scritti, anche la Scultura impossessossi, dirò così, dei soggetti somministratile dalla imaginazione degli scrittori del tempo ed eseguilli in bassorilievo sopra materie diverse.

Scorgesi qualche traccia di miglioramento, dal lato dell'Arte, nei bassirilievi, che adornano una cassettina d'avorio la di cui descrizione trovasi nel tomo XVIII dell'Accademia d'Iscrizioni e Belle Lettere di Francia. Ho fatto incidere, sotto il N.° 38, tre di questi bassirilievi: rappresenta il primo

un cavaliere addormentato vicino alla porta di un castello, in cui sta rinchiusa una regina che sembra invocare il di lui soccorso; il ritorno da una caccia e l'omaggio fatto dal cavaliere della testa del cervo da lui ucciso, è il soggetto dell'altro bassorilievo; sul terzo finalmente vedesi un torneo o combattimento in campo chiuso di due cavalieri, alla presenza del popolo e di tutta la corte. Questi soggetti sono trattati con sufficiente intelligenza e chiarezza, e particolarmente il torneo ove non fu dimenticata alcuna importante circostanza. Fu altresì conservato esattamente il costume del tempo sia nelle fabbriche, che nelle armi ed in tutti i dettagli degli abiti; quanto alla espressione vedesi chiaramente, che l'artista procurò di mostrarsi dotto mettendovi della varietà: questa però il più delle volte è a detrimento di quella semplicità di movimenti, che sola può dare all'azione il carattere della verità.

Le opere di Scultura, eseguite nei secoli medesimi presso tre altri popoli della nostra Europa, trovansi su questa tavola sotto i numeri 1, 2, 3, 4, 36 e 37, per la Svezia, 20, 28 e 33, per la Germania, 39 e 41 per l'Inghilterra. Queste non presentano nulla da meritare particolari osservazioni: quindi mi accontenterò di applicare loro in generale ciò che ho già detto intorno ai monumenti francesi, che ho potuto raccogliere in maggior numero e studiare più dettagliatamente. Potrassi, pel confronto degli uni colle altre, consultare la Descrizione delle Tavole ove fu mia cura di classificare tutti i monumenti cronologicamente: permetterommi adesso di far osservare che il confronto di opere di popoli moderni, non può condurre ad un sicuro risultamento, se non quando ciascuno di questi popoli avrà, in una storia nazionale dell'Arte per mezzo dei monumenti, riunito un sufficiente numero di documenti autentici in ogni genere.

Tav. XXX. Mausoleo del re Roberto ed altri monumenti della Casa d'Anjou. Secolo XIII e XIV.

Dopo questa breve escursione ritorniamo in Italia, per vedere in che modo la rigenerazione dell'Arte, incominciata sì debolmente nel XIII secolo, venne continuata nel secolo seguente. La tav. XXX ci somministrerà novelli progressi di miglioramento.

Il pontefice Clemente IV, dando l'investitura del regno di Napoli a Carlo di Francia, fratello di san Luigi e conte d'Anjou e di Provenza, avealo impegnato, a fine di consolidare la sua autorità in Italia, ad accettare per la seconda volta il titolo di senatore di Roma. Carlo vi acconsentì ed è come insignito di questa dignità, che i Romani innalzarongli la statua che vedesi

incisa qui sotto il N.° 1. Dopo di essere stata per molto tempo sepolta fralle rovine, finalmente questa statua fu messa in onore nel 1481, come appare dalla iscrizione, che leggesi sul piedistallo, venendo collocata nella gran sala del palazzo senatorio, ove puossi ancora vedere presentemente (*). Benchè eseguita in Roma e posteriore di qualche tempo a quella di Federico II, è forse inferiore a questa sotto qualche rapporto e non vi si scorge la medesima dignità. Gli ornamenti reali indicano che Carlo aveva già ricevuto, colle ben note condizioni, l'investitura di Napoli: le braccia sono appoggiate a due teste di leoni, ornamento emblematico di tutti i troni dopo quello di Salomone (**).

La seconda figura in piedi, N.° 4, rappresenta l'imperatrice regina Elisabetta di Baviera, madre del giovane Corradino. Questa statua è collocata a Napoli, in un chiostro del convento dei Carmelitani, dotato da Elisabetta medesima col denaro portato per riscattare la vita dell'infelice suo figlio (***). Credesi contemporanea all'epoca di questa veramente crudele scena: la mancanza d'espressione nell'attitudine, particolarmente della testa, facilmente mi persuaderebbe intorno ad una tale opinione; ma la disposizione del panneggiamento e la facilità del lavoro denotano un sapere cui non era ancor giunta l'Arte a quel tempo: forse fu restaurata.

La figura immediatamente sotto, N.° 8, rappresenta Isabella di Francia, sorella di Carlo d'Anjou e di san Luigi. Vedevasi già nella badia di Longchamps, vicino a Parigi, che questa principessa aveva fondata ed ove morì nel 1269.

(*) *Ille ego, præclari tuleram qui scæptra senatus,*
Rex Siculis Carlus jura dedi populis.
Obrutus heu jacui saxis fumoque! dederunt
Hunc tua conspicuum tempora, Sixte, locum.
Hac me Matheus posuit Tuschanus in aula,
Et patriæ et gentis gloria magna suæ;
Is dedit at populo post me jura bona senator,
Insignis titulis, dotibus atque animi.

Anno Domini MCCCCLXXXI. III *semestri.*

Matteo Toscano, che fece rinnalzare questa statua, secondo l'autore *Della Storia Diplom. de' Senat. di Roma*, 1791, vol. 2 in 4.°, era egli medesimo senatore, e degno di tal carica per le eminenti qualità che lo distinguevano. Fu governatore di Perugia, di Bologna e di Faenza.

Paruta, nella sua Collezione delle monete di Sicilia, pubblicò un'incisione di questo monumento, senza citare il luogo in cui si trova.

(**) *Duo leones stabant juxta manus singulas.* Lib. III, *dei Re*, cap. X.

(***) L'iscrizione seguente trovasi, nel chiostro, sopra questa statua: MARGARITAE AVGVSTAE, *quæ, Corradino filio et Friderico nepoti captivis opitulatum, opibus onusta neapolim festinarat, cum capite plexos reperisset, virili quidem pectore, non lacrymas pro illis, sed profusissima munera ad hoc templum exornandum profundens, ad aram hic maximam humandos curavit; familia Carmelitana ingentibus ab ea divitiis donata, tam piæ benemeritæ semper ærumnam ploratura, ac cœlestem pro tantis principibus imperatricem oratura. P. anno domini* M.CC.LXIX.

Nell'iscrizione questa principessa chiamasi Margherita; alcuni storici hanno seguito una tale tradizione; altri invece la distinguono col nome di Isabella o Elisabetta, figlia di Ottone, duca di Baviera, e questi sembrano assai meglio informati dei primi.

Al N.° 7 avvi la statua di Carlo il Zoppo figlio di Carlo d'Anjou e suo successore al trono di Napoli (*). Unita alle tre precedenti accresce lo scarso numero dei monumenti del XIII secolo, veduti precedentemente.

L'oggetto più importante di questa tavola, che ci offre la serie dei principi della Casa d'Anjou, è il N.° 5, che rappresenta una porzione del mausoleo del re Roberto, detto il Saggio, nipote di Carlo d'Anjou, e morto nel 1343.

Questo mausoleo fu innalzato a Napoli nella chiesa del monastero di santa Chiara, fatta costruire da Roberto, e da Sancia d'Aragona sua moglie dall'anno 1310 al 1328, e che magnificamente dotarono. La parte superiore del monumento, sulla quale vedesi Roberto seduto in abito regale, è eseguita con una maniera meno facile, particolarmente, nei panneggiamenti, che non la parte inferiore, ove lo stesso re è rappresentato giacente e vestito dell'abito dei monaci di san Francesco. La riunione, sul medesimo monumento, di due costumi tanto differenti, presenta ora ai nostri occhi un assai bizzarro contrasto: a quell'epoca invece non aveva nulla di stravagante e soltanto significava, che il re Roberto, come tanti altri sovrani prima di lui, erasi fatto iscrivere, pochi giorni prima della sua morte, nell'ordine religioso di cui porta l'abito sulla sua tomba: quest'uso risale ai tempi degl'imperatori greci ed anche prima (**). Se l'epitaffio di Roberto non è scritto con eleganza di lingua, ha però il merito di essere conciso e vero.

(*) Nel 1290, Carlo II fondò a Aix in Provenza, prima sotto il titolo di Nostra Signora di Nazareth, poscia sotto quello di san Bartolomeo, un monastero di donne nel quale fu educata una sua figlia. La statua di questo principe faceva probabilmente parte della decorazione della porta d'ingresso della chiesa, prima che venisse trasportata nel giardino del convento. Fu anch'essa distrutta in questi ultimi anni insieme a molti altri monumenti dello stesso genere. Il disegno da me qui pubblicato fummi gentilmente ceduto dal sig. Fauris de S. Vincent, distinto e colto amatore dei monumenti dell'Arte, che risguardano la sua provincia. Egli è d'opinione che questa statua sia sortita dalle mani di un artista italiano; e nella lettera che mi scrisse intorno ad un tale argomento, mi fa avvertito che vedonsi ancora gl'indizj, che il vestito originariamente era stato dipinto e fregiato con dorature. Se questa statua invece fosse di un artista francese, può servire, insieme all'altra d'Isabella, sotto il num. 8, a far conoscere che cosa era l'Arte in Francia a quest'epoca ed a compire in certo modo la serie dei monumenti francesi incisi sulla precedente tavola.

(**) Montfaucon parlando nella sua *Palæographia*, degl'imperatori e dei principi greci dice, che *in usu erat ut in hora mortis monasticum habitum inducerent et nomen mutarent*, e ne cita molti esempj, pag. 47 e 71. Nel volume II dei *Monumens de la Monarchie Française*, osserva che l'imperatore Luigi il Buono e suo figlio Luigi il Germanico eransi fatti iscrivere fra i monaci della badia di san Martino, presso Metz.

Ardoino, re d'Italia, terminò i suoi giorni nel 1015, sotto l'abito di monaco, nel monastero di *Fructuaria*, diocesi d'Ivrea.

In Roma avvi ancora l'usanza di farsi seppellire coll'abito di qualche confraternita.

Quanto alla divozione per san Francesco, di cui il re Roberto ci somministra qui una prova, fu dessa vivissima durante tutto il XIII secolo, e diventò in certo qual modo ereditaria nella famiglia di san Luigi.

Noi vediamo qui, al n.° 8, la sorella di questo principe, Isabella di Francia, rappresentata coll'abito e col cordone di san Francesco. Il fratello di Roberto, san Luigi vescovo di Tolosa, in di cui onore è consacrata una cappella della chiesa di san Lorenzo a Napoli, era religioso dell'ordine di san Francesco. La moglie di Roberto, Sancia, vedesi sulla tav. XXXI vestita come le religiose

Il bassorilievo N.° 9 forma parte di un monumento, che l'amore paterno ed il dolore dei popoli consacrarono alla memoria di Carlo, duca di Calabria, morto nel 1328, in età di anni trenta. Scoperte in lui le favorevoli disposizioni che formano un principe virtuoso, il re Roberto suo padre, associollo ancor giovane nelle cure principali del governo. Giustificò egli pienamente questa confidenza e spiegò, nell'esercizio del potere, un carattere di bontà ed uno spirito di giustizia di cui Masuccio, scultore incaricato della esecuzione della sua tomba, indicò molto ingegnosamente gli effetti nel presente bassorilievo. Ai piedi del principe che dignitoso siede ricevendo gli omaggi dei principali ordini dello stato, vedonsi un lupo ed un agnello, i quali protetti dalla sua spada si abbeverano nel medesimo istante alla stessa fonte.

La moneta d'argento N.° 2 è una di quelle che i pontefici, in conseguenza delle sollevazioni contro il loro dominio temporale, sì frequenti in Roma dopo il secolo XII, lasciarono battere in nome del popolo e del senato romano (*). Appartiene questa all'epoca in cui Carlo I d'Anjou, diventato re di Napoli, accettò per la seconda volta il titolo di senatore di Roma. Sul dritto una figura di donna seduta, con un globo nella destra ed una palma nella sinistra, rappresenta Roma: sul rovescio vedesi un leone, insegna del partito Guelfo seguíto dai Romani. Il giglio posto sopra il leone e la leggenda *Carolus Rex Senator Urbis* non lasciano alcun dubbio sulla data e sull'occasione per cui fu battuta questa moneta. Nel caso poi che non abbia avuto corso come moneta, in allora sarà da annoverarsi fra quelle che distribuivansi in simili occasioni e che distinguevansi col nome di *Missiles*.

Il pezzo al N.° 3, più propriamente medaglia (**), è pure relativo alla dignità senatoria. È d'oro e rappresenta nel dritto san Pietro, che trasmette il *vexillum* ad un personaggio inginocchiato davanti a lui: è il senatore di Roma, che porta ancora al giorno d'oggi fra i suoi titoli quello di *Ecclesiæ Romanæ Vexillifer.*

Il medaglione d'argento, ossia la moneta d'argento del re Roberto, che vedesi sotto il N.° 6, è di fabbrica migliore delle due precedenti e lo

di quest' ordine, per le quali aveva essa fondato un convento. Lo stesso Petrarca, morendo, diceva di san Francesco: *ad quam sic ufficior quasi unus exordine illo sim.*

(*) Muratori, *Dissertazioni sopra le Antichità Italiane* tom. I, parte II, *Dissertazione* XXXVII, pag. 266.

(**) Questa propriamente è moneta e non medaglia: intorno alla medesima e ad altre simili potrassi consultare l'opera del Vettori, intitolata: *Il fiorino d'oro antico illustrato;* Firenze, 1738, in 4.°

(*N. del T.*)

stile partecipa già dei progressi dell'Arte. La leggenda intorno alla croce gigliata esprime l'equità che caratterizza questo eccellente principe (*).

La riunione sopra una medesima tavola di queste diverse produzioni della Scultura per quasi un intiero secolo, incominciando dalla metà del XIII, può somministrare qualche idea di quanto va debitrice quest'Arte, sia in Roma che a Napoli, ai principi della Casa d'Anjou. La loro dinastia mostrossi sempre disposta ad incoraggiarne i lavori, come occupossi costantemente di animare e proteggere la cultura delle scienze e delle lettere. Gli storici napoletani vanno tutti d'accordo nel farle giustizia a questo riguardo (**).

Nel *Discorso sulla Pittura* noi vedremo, come Carlo I si unì co' Fiorentini per onorare i primi saggi dei talenti di Cimabue e come il gusto per le Belle Arti, acquistato in Toscana, accompagnollo ne' suoi nuovi stati, ove si compiacque di proteggerle. Suo figlio Carlo II, andando sulle medesime tracce, abbellì la città di Napoli con un gran numero di sacri e profani edifizj. Roberto mostrossi superiore, in ogni genere, ai suoi predecessori; il suo gusto per le produzioni dell'Arte, il suo zelo per i buoni studj ed il favore costante da lui accordato a tutti coloro che si distinguevano pei loro talenti, aumentarono sommamente lo splendore che le sue virtù hanno sparso sul suo regno. Cercò egli e conobbe Dante, e fu costantemente il protettore e l'amico degli altri due più bei genj della letteratura italiana, Petrarca e Boccaccio, che ricevette alla sua corte (***). Procurò egualmente di avere a

(*) Per questa specie di monete si esamineranno le seguenti opere: Ducange, *Glossarium ad scriptores med. et inf. Latinitatis.* Le Blanc, *Dissertation historique sur les monnaies de Charlemagne.* Vergara, *Monete del Regno di Napoli;* Roma, 1715. Fioravanti, *Antiqui Romanorum Pontif. denarii*, ec. Romæ, 1738, in 4.°

(**) Per non citare che i più moderni, indicherò l'opera del Signorelli, intitolata: *Delle Vicende della Coltura nelle Due Sicilie;* Napoli, 1784, 5 vol. in 8.°, e particolarmente quella di Bernardo Dominici, che ha per titolo: *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani;* Napoli, 1742, 3 vol. in 4.° Questo autore, dopo di aver citate le principali opere dell'Arte ordinate da ciascuno dei re della Casa d'Anjou, soggiunge: *Cominciavano ormai i nostri popoli a goder qualche quiete sotto il dominio de' re gloriosi Angiovini....... Laonde ripigliandosi le ottime discipline, si ripigliarono ancora le nobilissime arti della Pittura, Scultura, Architettura; e queste a poco a poco si videro di nuovo risorgere:* tomo I, pag. 27.

(***) Il re Roberto volle essere l'esaminatore di Petrarca, quando fu chiamato a Roma per ricevervi l'alloro dei poeti. Questo principe non potendo mettergli egli stesso la corona in testa, come avrebbe desiderato di fare senza credere di degradarsi, mandogli in dono uno de' suoi abiti reali, affinchè lo portasse nel giorno della cerimonia. Servì di *Cicerone* al medesimo Petrarca durante tutto il viaggio da Roma a Napoli compiacendosi particolarmente nel mostrargli la tomba di Virgilio: consultollo per i suoi studj e per i suoi lavori letterarj. Tanti omaggi tributati al talento non devono far meraviglia in un principe che così esprimevasi parlando delle lettere: *Multo dulciores mihi quam regnum, et si alterutra carendum sit, æquanimius me diademate quam litteris cariturum.* V. *Memorie di Petrarca*, pag. 446. Le lettere di Boccaccio sono piene di testimonianze della sua riconoscenza verso il re Roberto: dedicogli, dopo la sua morte, un poema del quale aveagli già parlato quando trovavasi alla sua corte. Questo poeta, malgrado ciò che dice Brantôme, viene generalmente considerato come l'amante riamato di Maria, figlia naturale di Roberto, per la quale, come è noto, compose il *Filocopo* e la *Fiammetta.*

Napoli i migliori artisti del tempo, trattolli con gran distinzione e pagò i loro lavori con tanta generosità che eccitarono la più viva emulazione ne' suoi sudditi. Aveva incaricato il duca di Calabria, suo figlio, di mandargli da Firenze Giotto, che a quel tempo vi gettava i primi fondamenti della sua scuola, che diventò in seguito tanto celebre. Possessore di questo gran maestro, occupollo a dipingere la chiesa di santa Chiara e quella del castello dell'Uovo. Visitavalo frequentemente ed amava moltissimo di vederlo a dipingere; ricompensollo magnificamente. Per l'Architettura e la Scultura, l'artista che più di tutti venne da lui adoperato fu Masuccio, che si considera come il restauratore di queste due Arti a Napoli o che per lo meno preparonne il risorgimento per mezzo delle molte opere fatte durante la lunga sua carriera, prolungata fino alla metà del XVI secolo. Indipendentemente da tante altre opere di Scultura, eseguì Masuccio cinque o sei mausolei di principi e di principesse della famiglia reale e finalmente quello del re Roberto medesimo, di cui approvò quel principe stesso la composizione e diresse altresì la esecuzione. Fu la regina Giovanna, nipote del re Roberto, cui succedette sul trono di Napoli, che fece terminare questa immensa mole della quale non se ne vede qui che una porzione (*).

Tav. XXXI. Bassorilievo della tomba della regina Sancia d'Aragona, nella chiesa di santa Maria della Croce a Napoli. XIV secolo.

Credesi comunemente, che lo stesso Masuccio abbia fatto i bassirilievi dell'urna in cui venne deposto il corpo della regina Sancia, seconda moglie del re Roberto.

I bassirilievi, da me pubblicati sulla tav. XXXI, rappresentano, da un lato Sancia, fondatrice del monistero di santa Croce, ricevendo gli omaggi dei religiosi e delle religiose ch'ella riunì nel medesimo recinto, giusta un uso di cui ne abbiamo a quel tempo frequentissimi esempj: dall'altro lato la medesima principessa vedesi seduta a tavola in mezzo alle religiose vestita del loro abito. Queste opere, più semplici delle precedenti, peccano fors'anche di troppa semplicità: l'ordine della composizione, dettato dal soggetto medesimo, non ricevette niente, dal talento dell'artista, di quell'interesse che l'espressione e la varietà delle teste e delle attitudini potevano offrire.

(*) È in questo genere di monumenti, che gli scultori napoletani, posteriori a Masuccio, diedero i maggiori saggi di una feconda immaginazione e di una felice esecuzione, particolarmente durante il corso del XVI secolo. Fra questi, Giovanni Merliano di Nola, e Gerolamo Santa-Croce meritano principalmente d'essere distinti da coloro che scriveranno la storia particolare dell'Arte, nella scuola napoletana.

Così, malgrado la segnalata protezione che accordavanle i sovrani da noi citati, malgrado l'importanza e la varietà dei lavori di cui l'avevano incaricata, l'Arte, negli stati sottomessi al loro dominio, non era ancora ristabilita sugli antichi principj ed era ben lontana dalla correzione e dal sapere che ne costituiscono la vera bellezza.

PARTE TERZA

RISORGIMENTO TOTALE DELLA SCULTURA

EPOCA PRIMA

DALLA METÀ DEL XIII SECOLO AL PRINCIPIO DEL XIV

Più fortunata delle altre contrade d'Italia, la Toscana vide a quest'epoca nascere nel suo seno un uomo dotato di quel genere di genio, che, dopo quello dell'invenzione, deve tenere il primo rango; di quel genio, che sensibile alle vere bellezze di un'Arte degenerata e quasi estinta, ne riconosce i principj negli antichi modelli troppo lungamente obbliati, vi si attacca, li segue e ne raccomanda ed insegna lo studio e l'imitazione: quest'uomo fu Nicola Pisano.

Noi vedemmo, nel *Quadro Storico*, che la città in cui nacque fu una di quelle poche dell'Italia, le quali, durante il corso di più di due secoli, avevano potuto procurarsi dei possedimenti considerevoli in Oriente e stabilirvi delle vantaggiosissime relazioni di commercio. Un gusto particolare per le Arti aveva spinto il popolo pisano, dopo le sue vittorie nel Peloponneso, ad appropriarsi un gran numero di monumenti della Scultura antica. Nicola fu il primo, che, per propria istruzione, seppe approfittare dei trofei di cui, ben a ragione, faceva pompa la sua patria (*). Fra le molte urne di marmo

(*) Destinato dalla natura a coltivare le Belle Arti, applicossi altresì particolarmente allo studio dell'Architettura; e l'Italia somministra ancora moltiplicate prove del suo merito in quest'Arte, di cui mi spiace di non avere avuto occasione di servirmi, e le quali assegnano a Nicola un rango distinto fra i primi autori del risorgimento. I suoi successi però furono maggiori e più felici in Scultura. Benchè in Pisa, più che in qualunque altra città d'Italia, si trovassero de' Greci che professavano le arti del disegno, pure i difetti di questa scuola esercitavano minore influenza sulla Scultura che sulla Pittura; per la ragione che l'uso delle statue, pel culto

ornate di bassirilievi, pubblicamente esposte nella città di Pisa, eccitò più vivamente la sua attenzione quella collocata vicino ad una delle porte della cattedrale. Il N.° 1 della tav. XXXII presenta il bassorilievo di cui va fregiata. Questo bassorilievo, diviso in due parti da un pilastro, offre due composizioni distinte, le quali, giusta la più probabile opinione, si riferiscono alla storia di Fedra e d'Ippolito (*). Nella prima parte Fedra, mediante l'assistenza della sua nutrice, scopre la sua passione al figlio di Teseo; nella seconda il giovane principe, a cavallo, insegue il cinghiale di *Phibalis*.

Ambedue i soggetti, scelti fra le gesta de' tempi eroici, la di cui rappresentazione era sì familiare ai Greci, ci sono qui presentati in una ben ordinata disposizione generale. I gruppi sono convenientemente distribuiti nell'insieme, così le figure nei gruppi; le espressioni particolari, dalle quali ne risulta l'espressione generale, sono nobili e giuste; la correzione del disegno e la scelta delle forme corrispondono al merito dell'invenzione. Tutte queste grandi parti dell'Arte fecero una forte impressione sull'anima dello scultore pisano; i di lui occhj si aprirono. La vista di questo monumento non che di molti altri assai pregevoli posti in onore nella sua patria, inspirogli probabilmente il desiderio di andare a Roma per consultare i numerosi monumenti raccolti in quella classica terra: così lo studio dell'antico, guidandolo verso quello della natura, gli aprì una novella strada che egli percorse con tutto l'ardore.

Fra i primi lavori che attestano questa specie di rivoluzione, citansi quelli che Nicola fu incaricato di eseguire a Bologna, nel 1225, per ornare il sarcofago ossia l'arca di san Domenico. Il N.° 8 offre uno dei bassirilievi che ne fanno parte; il santo vi è rappresentato accompagnato dai suoi religiosi e ricevendo dagli apostoli san Pietro e san Paolo la regola del suo ordine. Questo soggetto non prestavasi molto dal lato dell'espressione; l'artista però seppe, nella disposizione delle figure, nel carattere delle teste e nello stile dei panneggiamenti, esprimere la gravità e l'onzione proprie del soggetto: l'esecuzione vi è accuratissima e l'imitazione dell'antico è di già molto sensibile.

religioso almeno, essendo pressochè proibito già da qualche secolo nel rito greco, gli artisti di questa nazione se ne occupavano pochissimo.

(*) L'autore della *Pisa Illustrata*, da cui ho copiata l'incisione di questo monumento, ebbe cura di riferire (tomo I, pagina 174) tutte le diverse spiegazioni date dagli antiquarj intorno la prima parte, determinandosi finalmente ad accettare quella di Fedra ed Ippolito, appoggiato a dei motivi sufficientemente plausibili.

I grandi lavori di Architettura, di cui, subito dopo, venne Nicola Pisano incaricato di eseguire nelle diverse parti d'Italia, consumando la maggior parte del suo tempo, non gli permisero probabilmente più di dedicarsi con assiduità alla Scultura: per molti anni almeno egli non produsse più alcun'opera veramente importante e grandiosa.

Non fu che nell'anno 1260, che egli terminò pel battistero di Pisa, sua patria, i bassirilievi in marmo destinati a decorare il pergamo o pulpito, che io pubblico qui per intiero sotto il N.° 9. Il bassorilievo nel mezzo, che trovasi anche più in grande sotto il N.° 7, rappresenta l'adorazione dei Magi, soggetto trattato soventemente e sempre male prima di Nicola, e che rare volte dopo di lui venne ripetuto da altri con egual successo. Appare evidentemente in questa bella composizione, come nella prima, un'ingegnosa imitazione dello stile antico: avvi il medesimo sapere e la medesima unità nella composizione, la medesima dignità nelle attitudini e nel carattere delle teste, la medesima giustezza nel movimento delle figure, e la eguale scelta e lo stesso gusto dei panneggiamenti come vedesi nei bassirilievi greci.

Nicola Pisano riuscì egualmente bene nei lavori dello stesso genere da lui intrapresi, nel 1266, per il pergamo della cattedrale di Siena: paragonato con quello di Pisa, potrebbe forse questo ottenere la preferenza. Ma fralle opere eseguite da Nicola, quelle che più gli fanno onore, e nelle quali come dice il Vasari, superò sè stesso, sono i bassirilievi che fregiano le parti inferiori dell'immensa e magnifica facciata della cattedrale d'Orvieto.

Senza però pretendere di diminuire per nulla gli elogi già fatti di questi bei lavori, e senza mettere in dubbio che Nicola di Pisa potesse essere capace di eseguirli, diremo francamente che taluno forse non sarà convinto che egli li abbia personalmente eseguiti (*). Noi non conosciamo le epoche della nascita e della morte di quest'uomo celebre: e la prima data certa che noi abbiamo intorno alle sue opere è quella del 1225, nel qual anno incominciò i bassirilievi dell'urna sepolcrale di san Domenico. Potrebbesi supporre che avesse in allora venticinque anni; sarebbe quindi nato verso il 1200.

(*) Intorno questa difficoltà potrassi consultare la vita di Nicola Pisano scritta dal Vasari, la *Pisa Illustrata* del Morrona, il volume IV delle *Memorie delle Belle Arti;* Roma, 1788, la corrispondenza sullo stesso argomento tra il Padre della Valle ed il cavaliere De Rossi, distinto amatore romano che pubblicò molte opere interessanti sulle Belle Arti.

Vedasi anche ciò che notammo a pag. 52 della *Descrizione delle Tavole.* (*N. del T.*)

Ora, giusta la storia della chiesa cattedrale d'Orvieto, fu alli 13 di novembre 1290, che il pontefice Nicola IV collocò la prima pietra di questo edifizio (*); ne viene quindi la conseguenza che Nicola avrebbe avuto novant'anni, prima che la facciata, di cui si vuole che egli abbia eseguito gli ornamenti, fosse anche appena fuori di terra.

È vero che potrebbesi supporre che conoscendo Nicola anticipatamente la figura che doveva avere questa facciata, ed avendone fors'anche dato egli stesso il progetto, nella sua qualità di abile architetto, avrà scelti e disegnati i soggetti destinati a decorarla, e che ne avrà altresì eseguiti alcuni anticipatamente: ci sembra però molto più naturale il credere che queste opere siano state fatte dagli allievi dell'eccellente scuola ch'egli aveva fondata. Fra questi allievi distinguevasi in fatto Giovanni figlio di Nicola, che in alcune parti fu eguale al padre; due altri Pisani, Andrea e Guglielmo, religioso domenicano, il fiorentino Arnolfo, molti scultori sanesi, e principalmente i fratelli Agostino ed Agnolo ed anche alcuni scultori allemanni assai stimati in quel tempo. In ogni modo però questa specie d'incertezza che risulta qui dall'avvicinamento delle date, non è di alcuna importanza in un'opera come la nostra, nella quale trattasi di ben fissare lo stato dell'Arte in ciascun'epoca e non mai di presentare con una rigorosa esattezza la storia dei lavori di ciascun artista (**).

Ed è per soddisfare ad un tale scopo, che la tavola XXXII e particolarmente i bassirilievi N.° 2, 3, 4, 5 e 6 sono destinati. Ho fatto copiare questi ultimi da antichi disegni, i quali benchè fatti in principio di questo secolo XVIII, non vennero però pubblicati che sul finire del medesimo; cioè nell'anno 1791 dall'autore della Storia della cattedrale di Orvieto. Ma fino dal 1780 io aveva già scelto e fatto disegnare accuratamente sul luogo le composizioni, appartenenti alla medesima facciata, che sono sulla tav. XXXIII, incisa nel 1783. Con molto piacere e con pari meraviglia dell'osservatore

(*) Vedi *Storia del duomo d'Orvieto;* Roma, 1791, in 4.° con tavole grandissime. Quest'opera è del Padre della Valle, autore delle *Lettere Sanesi*. Si leggono in essa molte curiose notizie sulla storia dell'Arte di quel tempo, non che intorno a varj artisti, compreso Nicola Pisano.

(**) Fatta questa osservazione avrei potuto tralasciare il più delle volte di fare delle ricerche il di cui vantaggio è pochissimo in confronto del tempo consumato per le medesime. Colui il quale sarassi occupato della storia degli artisti, dall'epoca del risorgimento, col desiderio di ben fissare la data della loro nascita, della loro morte, e delle loro opere, sarà pienamente convinto delle difficoltà spesse volte insormontabili, che presenta questo cronologico lavoro. Le oscurità, le contraddizioni e perfino le impossibilità, in questa parte, rimproverate al Vasari, sia dagli editori o dai suoi revisori, dal Baldinucci fino a'nostri giorni, sia dagli storici particolari delle scuole o delle città, sono innumerevoli. Cadono sotto questa classe gli errori del Vasari intorno a Nicola Pisano.

presenteranno queste al di lui occhio, non che allo spirito, una gran varietà d'imagini e di pensieri diversi, nobili, graziosi o sensibili. Senza dubbio che le figure di cui sono composte tante scene differenti, che ho minutamente notato nella *Descrizione delle Tavole*, lasciano più o meno a desiderare, tanto per la correzione e per la scelta delle forme, quanto per la misura e la giustezza dell'espressione. Ma non dobbiamo scordarci essere questa ancora la prima epoca del risorgimento della Scultura; il suo carattere distintivo è che il bene è incominciato, e che il meglio resta a farsi. Questo è precisamente il carattere delle opere di cui abbiamo parlato: qualunque sia pertanto in tali lavori la parte del maestro e di ciascuno degli allievi, questi lavori medesimi ci autorizzano a fissare, come facemmo, la prima epoca del risorgimento dell'Arte, dalla metà del XIII secolo circa fino al principio del XIV, e ad attribuirne la gloria a Nicola Pisano ed alla sua scuola (*).

Le due statue della Vergine, che vedonsi sulla tavola XXXII, N.° 10 e 11 giustificano ciò che dicemmo intorno ai talenti di Giovanni di Pisa figlio di Nicola e di Andrea suo allievo (**). Ambedue queste statue mostrano, nel loro insieme e nello stile dei panneggiamenti, larghi e ben disposti, una intelligenza ed una facilità progressiva.

Tav. XXXIV. Mausoleo o arca di s. Pietro martire, opera di Giovanni Balduccio, nella chiesa di s. Eustorgio a Milano. XIV secolo.

Se Giovanni Balduccio, pisano, non devesi annoverare fra gli allievi immediati di Nicola Pisano, potrassi almeno collocare fra quelli del suo figlio Giovanni e considerarlo quindi come appartenente alla scuola fondata da questi due maestri; la sola che potè formare a quell'epoca un artista come Balduccio, il quale era altresì architetto del pari che architetti erano quasi tutti gli scultori di quel tempo.

(*) Nella *Descrizione delle Tavole*, pag. 51, part. III, fu per errore stampato *sul finire del* XIII *secolo* al principio del XIV; doveasi dire *dalla metà* del XIII secolo, ec. giusta le massime da noi qui stabilite. Se collochiamo questa prima epoca del risorgimento della Scultura verso *la metà* del XIII secolo, non è già perchè ignoriamo che possa la medesima rimontare anche più indietro, essendo le opere di Nicola Pisano del 1225 al 1230; ma perchè abbiamo considerato che dovettero passare molti anni prima che quelle opere medesime producessero sull'Arte una notabile influenza.

(**) Lasciando sotto il nome di Andrea da Pisa la statua della Vergine, num. 11, noi abbiamo rispettato l'opinione del Vasari confermata da quella del Baldinucci. Crediamo però di dovere avvisare i nostri lettori, che si muovono ancora de' dubbj intorno il suo vero autore, e che in conseguenza di un documento, il quale ha tutta l'apparenza di autenticità, quest'opera potrebbe essere attribuita ad Alberto Arnoldi, allievo di Andrea. Vedasi il tomo II, pag. 182 della *Pisa Illustrata*, nel quale luogo l'autore riferisce tutte le ragioni a favore o contro la succitata opinione. Checchè ne sia però, ed anche nel caso che la statua sia d'un allievo di Andrea, il giudizio da noi pronunziato in questo luogo non può subire alterazione alcuna: lo stile è evidentemente il medesimo con quello del maestro.

Questa statua è senza dubbio di Alberto Arnoldi. Vedi la *Storia della Scultura* del conte Cicognara, lib. III, cap. VII. (*N. del T.*)

Poche sono le notizie che ci rimasero intorno la vita e le produzioni del Balduccio in ambedue le arti e di queste andiamo debitori all' autore della *Pisa Illustrata*, il quale occupossi, con uno zelo veramente patriottico, di raccogliere tutto ciò che poteva interessare la gloria di questa città. Il sig. Morrona, autore della succitata opera, è d'avviso che le sculture le quali adornano la tomba di Guarnerio, signor di Lucca, figlio di Castruccio, della famiglia degli Interminelli, che ancor vedesi presso Sarzana, siano stati i primi saggi di Balduccio verso il 1322. Credesi comunemente che lo stesso artista abbia eseguito il gran mausoleo innalzato per Azone Visconti, duca di Milano, morto nel 1339, e del quale alcuni avanzi sono posseduti dal conte Anguissola distinto amatore di quella città (*). Finalmente sappiamo che scolpì i bassirilievi in marmo che adornano il pergamo di una chiesa a san Casciano, presso Firenze, leggendovisi la seguente iscrizione: HOC OPUS FECIT JOHANNES BALDUCCII MAGISTER DE PISIS. Il lavoro però che più d'ogni altro fa onore a Balduccio è il monumento rappresentato su questa tavola (**).

Gli abitanti di Milano, insieme col re e colla regina di Cipro, e con molti altri personaggi distinti, vollero far costruire un'arca di marmo in onore di san Pietro martire, religioso dell' ordine di san Domenico, ed incaricarono di quest'opera Giovanni Balduccio, il quale eseguilla nel 1339, come rilevasi dall'iscrizione seguente: MAGISTER JOHANNES BALDUCCII DE PISIS SCULPSIT HANC ARCHAM ANNO DOMINI · MCCCXXXVIIII.

Vedesi qui una delle due principali facce del monumento. Il corpo dell'urna è diviso in tre parti, fregiate con altrettanti bassirilievi rappresentanti il santo che predica all'affollato popolo; il santo medesimo esposto dopo la sua morte alla venerazione pubblica, da una parte, e dall'altra alcuni marinaj

(*) Il monumento di cui parla qui il D'Agincourt esisteva già nella chiesa di corte, detta di san Gottardo, a Milano. Nel 1778 dovendosi restaurare la chiesa medesima, non si tenne in alcun conto il monumento di Azone, ed all'oggetto di levare ogni ingombro fu venduto ad un lapidario, dal quale comperollo un conte Anguissola, amatore di Belle Arti. Estinta la famiglia Anguissola di Milano nel 1807, venne il monumento stesso acquistato da un altro distinto estimatore delle Belle Arti, il marchese Giov. Giacomo Trivulzio, presso del quale conservasi anche al presente.

Il monumento però non è intiero, mancandovi alcune figure, le parti ornamentali, non che le architettoniche, tranne due colonne benissimo lavorate. Ciò, a nostro avviso, fa ragionevolmente supporre che quando il conte Anguissola comperollo dal lapidario, questi ne aveva già distrutta, venduta o adoperata ad altro uso una porzione.

Tutti i pezzi che ancora conservansi in casa Trivulzio vennero fatti accuratamente disegnare e con somma nitidezza incidere dal sig. conte Pompeo Litta, che pubblicolli nella sua magnifica ed eccellente opera delle *Famiglie Celebri Italiane*, nel fascicolo corrispondente ad Azone Visconti, signore di Milano. (*N. del T.*)

(**) Vedasi l'opera del Morrona intitolata: *Pisa Illustrata nelle Belle Arti del Disegno*, tom. II, tav. IX, pag. 199.

che implorano la di lui assistenza durante il pericolo di una fiera burrasca. Sulla faccia opposta a questa e nei due lati vedonsi scolpiti il martirio, i funerali ed i principali miracoli del santo. Otto statue, della medesima altezza coi bassirilievi, ne occupano gli spazj intermedj e sostengono una specie di cornicione, sul quale posano otto altre statue isolate che corrispondono alle succitate.

Il coperchio di forma piramidale è anch'esso decorato di bassirilievi rappresentanti i santi martiri Giovanni e Paolo, la regina ed il re di Cipro in ginocchio e molti altri venerabili personaggi.

Questo ricco sarcofago è coronato da una specie di tempio formato di colonne e di pilastri che sostengono degli archi acuti, sormontati da piramidi: nell'interno di questo piccolo tempio e sulla sommità delle sue piramidi vedonsi altre statue di diverse proporzioni.

Il basamento in fine è formato da otto statue di donne, le quali, addossate ad altrettanti pilastri, sembrano sostenere tutto l'edifizio: è questa una specie singolare di cariatidi, la quale si allontana ancor più dagli ordini di Architettura che non le cariatidi usate dagli antichi: queste però dell'arca di san Pietro martire offrono all'occhio un'eleganza ed una leggerezza che non dispiacciono e che parlano in certo qual modo all'imaginazione. Rappresentano esse infatto, per mezzo di attributi simbolici, le principali virtù che appartengono alla professione e che formano il carattere del santo religioso al di cui mausoleo servono di ornamento: idea veramente ingegnosa che fu imitata e diremo anche perfezionata dal Bernino quando fece sostenere la cattedra di san Pietro dai quattro principali dottori della fede.

Questo gran monumento è quasi tutto di marmo bianco: alcune parti d'Architettura e di Scultura vedonsi ancora indorate: i pilastri del basamento sono di una breccia rossa di Verona.

Quanto al lavoro dello scalpello diremo che non ostante alcune scorrezioni e durezze nell'esecuzione e nell'insieme delle figure, alcuna d'esse però non manca nè di espressione nelle teste, nè di verità nelle estremità. Sono tutte in bassorilievo e sufficientemente ben trattate ed i loro panneggiamenti presentano quella lodevole disposizione che distingueva già la scuola pisana.

In somma questo monumento, di magnifica e ad un tempo di bizzarra invenzione, sembra essere l'opera di un genio il quale, smanioso di ritrovare

l'antico e buono stile, incomincia prima ad avvicinarvisi; poscia non osando scuotere il giogo di quello che aveva rimpiazzato l'antico dopo tanti secoli, termina la sua composizione sacrificando ancora al dominante gusto di una gotica magnificenza. È questa in certo modo l'imagine del lento e poco sicuro avanzamento dell'Arte negli ultimi anni del XIII secolo e nei primi del seguente: sostenevasi cioè fino al punto cui l'aveva spinta Nicola Pisano, ma non innalzavasi di più, e per sottrarla da questo stazionario stato vi abbisognavano ancora novelli sforzi.

Tav. XXXV. Statue, bassirilievi ed altre sculture delle diverse scuole d'Italia. XIV secolo.

La tavola XXXV ci fa conoscere il risultamento di questi sforzi nelle principali scuole d'Italia, in tutto il decorso del secolo XIV (*). I progressi maggiori però devonsi ancora ai Pisani; e fu a Firenze particolarmente che questi artisti diedero le più rimarchevoli prove di un sensibile miglioramento, frutto dei soccorsi e dei lumi che trovarono essi medesimi nella scuola di Giotto, la quale, essendo sotto la direzione di un eccellente maestro nelle tre arti, distinguevasi già per la finezza ed anche per una certa correzione del disegno, che preparava alla città, in cui questa scuola era nata, una preeminenza, soprattutto nella Pittura, la quale non fece che aumentare sempre più, fino al totale risorgimento dell'Arte.

Alla testa di coloro che contribuirono a dare un novello favorevole impulso alla Scultura devesi senza dubbio collocare Andrea Pisano. Alla scuola di Nicola, dal quale potè forse nella sua prima giovinezza ricevere qualche lezione, e certamente a quella del suo figlio Giovanni, di cui fu prima collega e poscia socio, aveva attinto quel gusto per l'antico, che, come abbiamo già veduto, caratterizza le loro produzioni: ma l'imitazione dell'antico che si permise Andrea Pisano fu più libera, o piuttosto, non ritenendo che lo spirito degli antichi, formossi uno stile particolare, nel quale si mostrò superiore a tutti coloro che l'avevano preceduto.

Chiamato Andrea a Firenze in principio del XIV secolo, fu impiegato in diverse opere di Scultura in marmo, di cui quasi tutte perirono; fortunatamente per l'Arte ci furono conservate quelle da lui eseguite in bronzo. Fra queste distinguonsi particolarmente i bassirilievi che adornano una delle porte del battistero: tre sono incisi su questa tavola sotto i numeri 6, 7 e 8.

(*) In alcune prove di questa tavola, venne indicato il secolo XV invece del XIV, corretto nelle prove posteriori.

Rappresenta il primo la figura allegorica della speranza; il secondo san Giovanni deposto nella tomba; il terzo il battesimo di Gesù Cristo. L'insieme di questo lavoro, che può dirsi il più importante fra le opere di Andrea attesta i progressi che fece in sua mano la Scultura in bronzo, parte interessante della statuaria, che dopo il XII secolo, fu sempre e con maggior successo che altrove, coltivata in Pisa.

Nino e Tommaso, figli ed allievi di Andrea, marciarono sulle medesime tracce. Sono molte le produzioni stimabili di questi due artisti, fralle quali distinguonsi particolarmente le due statue di marmo incise qui sotto i numeri 3 e 4: offrono esse nelle proporzioni, nelle attitudini, nello stile e nel fare dei panneggiamenti, una fermezza che dà loro qualche superiorità sulle opere del medesimo genere fatte da Andrea. La Vergine in piedi, sotto il N.° 3, è il capo d'opera di Nino: sembra che abbia imitato il pensiero di quella di Giovanni Pisano, da noi pubblicato nella tavola XXXII, N.° 10; ma egli superò di molto il suo modello, dal lato della esecuzione, la quale è di un finimento così squisito, che fece dire al Vasari, *che Nino cominciasse veramente a cavare la durezza de' sassi e ridurgli alla vivezza delle carni, lustrandogli con un pulimento grandissimo.*

La composizione di Giotto, che rappresenta la creazione di Eva, presentasi, sotto il N.° 10, con sì naturale e semplice interesse che corrisponde benissimo al soggetto (*). Basta questa sola composizione per giustificare ciò che abbiamo già detto più sopra intorno l'influenza che questo capo della scuola fiorentina esercitò sul risorgimento dell'Arte.

Andrea Orcagna, altro genio straordinario del medesimo secolo, riunì egualmente la pratica delle tre arti del disegno e coltivò anche la poesia; la loggia de' Lanzi a Firenze attesta il suo merito tanto in Architettura che in Scultura. I numeri 1 e 5 offrono due figure in bassorilievo, eseguite da lui o dai suoi allievi, per decorazione di questo portico: vedesi al primo colpo d'occhio, che rappresentano la forza e la fede ossia la religione e che l'Orcagna sapeva di già trattare convenientemente i soggetti allegorici. Ma per dare una veramente giusta idea dell'estensione del di lui talento avrei desiderato di poter mettere sotto gli occhi de' miei lettori il magnifico altare che eseguì, nel 1359, per la chiesa d'Or san Michele a Firenze; è questa

(*) Abbiamo già notato, a pag. 56 della Descrizione della presente tavola, che forse la composizione di questo bassorilievo è di Giotto; ma che l'esecuzione del medesimo devesi ad Andrea Pisano. (*N. del T.*)

senza dubbio la migliore delle sue opere, non che la più rimarchevole della presente epoca.

La scuola di Siena, che erasi mostrata presso a poco eguale alle due precedenti, si distinse particolarmente, sul finire di questo secolo, per i considerevoli lavori eseguiti da Jacopo della Quercia a Bologna, a Lucca e soprattutto a Siena, sua patria, che abbellì colla bellissima fontana, che procacciogli il nome di *Jacopo della Fonte.* I due bassirilievi, N.° 11 e 12, appartengono a questo monumento: benchè molto danneggiati, mostrano nulladimeno un sensibile progresso nell'Arte di disporre i gruppi, non che le figure con una certa grazia ignota affatto prima di questo tempo. La tavola XXXVIII offrirà, sotto i N.ⁱ 13 e 14, una prova novella di un tal merito, che appare forse ancora più eminentemente nei bassirilievi scolpiti dal medesimo artista per la facciata di san Petronio a Bologna.

Verso il medesimo tempo, ma con minor successo, occupavasi la Scultura in Bologna di pagare un tributo di riconoscenza alla memoria dei dotti professori, le di cui lezioni, sopra tutti gli oggetti delle cognizioni umane, procacciarono tanta celebrità alla succitata città. Il N.° 9, che rappresenta uno di questi illustri professori in mezzo ai suoi allievi, fa parte dei molti mausolei che quest'epoca produsse: puossi però francamente dire che in generale questi monumenti provano più il lodevole desiderio di onorare il merito che non i progressi dell'Arte.

Abbiamo già fatto conoscere, parlando del mausoleo del re Roberto, inciso sulla tavola XXX, quanto questo genere di monumenti fosse comune nelle chiese di Napoli, durante tutto il corso del XIV secolo. Noi ne pubblichiamo qui alcuni, sotto i N.ⁱ 13, 14, 15, i quali sono di minore importanza di quelli consacrati alla memoria dei re o dei più illustri personaggi dello stato.

E nel medesimo secolo in Roma la Scultura occupossi soltanto di monumenti funebri. Il suolo di questa città, coperto altre volte di tanti capi d'opera dell'Arte greca e romana, non aveva ancora aperto il suo seno alle ricerche che presentarono in seguito un sì gran numero di modelli all'Arte moderna. Le opere eseguite in Roma sopra sarcofagi o sopra semplici tombe, in tutto il secolo XIV, hanno per la maggior parte, come potrassene convincere il lettore gettando gli occhi sulla parte inferiore di questa tavola, se non il merito di una composizione interessante per il numero e la disposizione

delle figure, almeno quello della verità nelle teste, della fedeltà nel costume e della semplicità nelle forme e nell' espressione: tale è l' andamento che doveva seguire l'Arte per il suo miglioramento, quando dopo d' essere stata corrotta dall' esagerazione o avvilita dalla barbarie, ritornò alla vera e semplice natura.

Tav. XXXVI. Tabernacolo dell' altar maggiore di s. Giovanni Laterano a Roma. XIV secolo.

Il monumento rappresentato su questa tavola adorna, nella basilica di san Giovanni Laterano, l' altare riservato per le funzioni papali. Ordinato, verso il 1369, dal pontefice Urbano V, d' origine francese, ed a cui Roma dovette il ritorno della santa sede fralle sue mura, venne terminato regnando il di lui successore immediato Gregorio XI, egualmente francese: la qual cosa appare anche dallo stemma di questo pontefice collocato nella parte superiore del tabernacolo. Le tre arti concorsero all' abbellimento di questa imponente fabbrica, l' insieme della quale ha tutto il carattere dell'Architettura del tempo: la Pittura ornò il basamento del piano superiore con freschi, di cui parleremo in altro luogo, la Scultura eseguì, negli angoli del medesimo basamento, otto statue di santi e di sante, incise qui sotto i N.i 3 e 4. Si possono applicare a queste figure le osservazioni che noi abbiamo già fatto su gli oggetti pubblicati sulla precedente tavola; anzi queste statue servono a confermarle: la savia disposizione dei panneggiamenti, la decenza e la gravità delle attitudini, corrispondono benissimo all' idea generale che devesi fare dei santi personaggi qui rappresentati.

Tav. XXXVII. Cesellature. busti di s. Pietro e s. Paolo nella chiesa di s. Giovanni Laterano a Roma. XIV secolo.

Oltre gli ornamenti esterni che fregiano il succitato monumento e le di cui diverse parti trovansi indicate nella *Descrizione delle Tavole*, vedonsi altresì, nel suo interno, due opere di Scultura, di un genere inferiore, è vero, ma delle quali però non deve la storia dell'Arte trascurare od avere a schifo il farne menzione. Sono queste opere i due superbi reliquiari d' oro e d' argento cesellati, rappresentanti i busti di san Pietro e di san Paolo, ed in cui sono deposte e custodite le teste di questi due gran patroni di Roma.

Tutto questo lavoro è della maggiore ricercatezza e di una finitezza estrema, tanto nella esecuzione dei busti medesimi, dei loro panneggiamenti e degli attributi che caratterizzano ciascuno dei due apostoli, quanto in quella degli ornamenti e dei bassirilievi storici, di cui va fregiato lo zoccolo. Questi differenti dettagli vedonsi abbastanza distintamente sulla tavola, per cui

tralasciamo dal darne qui una più minuta descrizione. Basterà il dire che il disegno di questa tavola fu copiato da un'antica pittura dei due busti e che dopo venne confrontato coi busti medesimi il meglio che si è potuto, a motivo del tempo limitato accordatoci e della scrupolosa distanza prescrittaci.

Le iscrizioni che vedonsi su questi reliquiari, singolari per la loro forma e magnifici per la loro materia non che per la quantità delle pietre preziose con cui erano ornati, c'insegnano che furono eseguiti, nel 1369, per ordine del pontefice Urbano V, ed arricchiti coi doni di Carlo V, re di Francia, e di molti altri sovrani. Gli autori di queste due rimarchevolissime opere di cesellatura, sono Giovanni Bartoli di Siena e Giovanni Marci, orefici (*).

Tav. XXXVIII. Statue, bassirilievi ed altre sculture di diverse scuole, in Italia e fuori. XV secolo.

Abbiamo veduto, sulla tavola XXXV, il quadro dei progressi, che l'Arte, dopo il suo risorgimento, andava facendo, nel XIV secolo, nelle diverse scuole dell'Italia; esamineremo ora quelli, che, in tutto il seguente secolo, la fecero sì rapidamente progredire verso l'epoca del totale suo risorgimento, che tanto distinse il XVI secolo.

Roma, senza sentire precisamente ancora il bisogno di riaprire alla Scultura quel vasto campo di nobili ed utili applicazioni che avevano somministrato all'Arte antica i variati soggetti delle ammirabili sue composizioni, Roma nondimeno, ad imitazione dei bei secoli, ripigliava l'uso di onorare con monumenti i cittadini virtuosi e gl'illustri capi, che l'avevano edificata colla loro pietà, o assistita co' loro talenti. Il N.° 10 ci offre, sulla tomba in marmo di un cenobita, la sua figura in bassorilievo con una preziosissima

(*) Le teste di san Pietro e Paolo, che erano state l'oggetto della venerazione di tanti secoli, restarono in una specie di obblio, per tutto il tempo in cui i pontefici tennero la loro sede in Avignone: o per lo meno il culto loro tributato non fu tanto solenne. Nel 1367, il papa Urbano V, in un viaggio che fece a Roma, avendo trovato queste reliquie nell'oratorio di *Sancta Sanctorum*, sotto l'altare, le fece riporre nella chiesa di san Giovanni Laterano e collocolle nei due busti, da lui fatti eseguire con tanta magnificenza. Nel 1438, due beneficiati della chiesa medesima levarono via gli ornamenti preziosi che arricchivano questi reliquiari: ma ritrovati poco tempo dopo vennero restituiti al loro posto, ed i due colpevoli, in compagnia di un canonico loro complice, furono severamente puniti. In mezzo alle turbolenze degli ultimi anni del passato secolo ebbe luogo un eguale spogliamento; ma una dama spagnuola, la duchessa di Villa Hermosa, ottenne dal papa Pio VII, in allora regnante, il permesso di restituire al loro antico splendore questi due monumenti della pubblica venerazione: il lavoro fu affidato al signor Valadier, figlio di un orefice francese stabilito a Roma, abile cesellatore ed anche buon architetto, il quale eseguillo col più felice successo.

Fra gli scrittori che parlarono di questi due reliquiari noi citeremo il Ciacconi, *Vitæ Pontificum*, Romæ, 1630; Soresino, che ne ha fatto il soggetto di un piccolo scritto assai curioso, pubblicato in Roma nel 1673; Rasponi, *De Basilica et Patriarchio Lateranensi*; Marangoni, *Storia di Sancta Sanctorum*; l'autore delle *Lettere Sanesi*; e finalmente l'abate Cancellieri, conosciuto per molti altri scritti pieni di erudizione relativi a differenti oggetti di antichità ecclesiastiche, e che diede la storia la più completa e la più interessante, che si possa desiderare, di questi due monumenti.

verità. La tomba di Martino V ci presenta egualmente, sotto il N.° 6, l'imagine di questo pontefice gettata in bronzo con tutti gli ornamenti accessorj. Due generali delle armi pontificie ricevettero il medesimo onore: Antonio Rigo, che servì la chiesa sotto i pontificati di Eugenio IV e di Nicola V, e Roberto Malatesta, il quale alla testa delle truppe di Sisto IV, vinse i Napoletani nel 1482 (*). I loro mausolei vennero decorati con figure equestri in marmo, che sono quasi d'alto rilievo e la di cui posatura è semplice e nobile, senza che il lavoro del cesello sia finitissimo: queste figure sono incise sulla presente tavola, sotto i N.i 7 e 8.

Nè voglio qui lasciare sfuggire l'occasione di far menzione di due opere appartenenti egualmente al genere storico, le quali furono eseguite in Francia presso a poco verso la medesima epoca.

La prima è una statua, incisa sotto il N.° 9, la quale vedevasi altre volte sulla porta principale del castello di Verger, nel territorio d'Anjou, e che rappresentava Pietro di Rohan, maresciallo di Giè, celebre nella guerra d'Italia, sotto il dominio di Carlo VIII e di Luigi XII (**).

(*) Roberto Malatesta, detto il Magnifico, era figlio del famoso Sigismondo Malatesta e fu a lui successore nella signoria di Rimini. Erede dei talenti militari di suo padre, serviva la repubblica di Venezia, quando fu mandato in soccorso del pontefice Sisto IV, contro il duca di Calabria, che devastava le terre sottoposte al dominio della Chiesa. Roberto sbaragliò le truppe del duca di Calabria a Campo-Morto, presso Velletri, il giorno 21 agosto 1482. Ritornato a Roma, il pontefice gli destinava gli onori di un trionfo simile a quelli degli antichi Romani: ma la morte di questo giovane eroe, avvenuta il 10 settembre dello stesso anno, impedì che avesse luogo una tale solennità. Il di lui corpo fu deposto sotto il portico di san Pietro, in un mausoleo sormontato da una statua equestre in marmo coll'iscrizione seguente: ROBERTVS MALATESTA · ARIMINENSIS · VENI · VIDI · VICI · LAVREAM · PONTIFICI RETVLI · MORS · SECVNDIS · REBVS · INVIDIT. Nel 1607, quando si demolirono gli avanzi dell'antica basilica, la statua equestre fu portata nella chiesa sotterranea, da dove venne levata via nel 1616 e regalata al cardinale Scipione Borghese, che collocolla sulla facciata principale del casino che faceva costruire: finalmente fu trasportata a Parigi colla raccolta di antichità della Casa Borghese comperata dal governo francese.

(**) Ignoro se, dopo le ultime turbolenze, questo castello esiste ancora e se sia stato conservato tutto ciò che io vidi di curioso per la storia della Francia e per quella delle tre Arti, quando lo visitai nel 1764.

La pianta era stata grandiosamente disposta. Una spaziosa corte, circondata da portici sostenuti da arcate, precedeva il corpo d'abitazione, di cui una parte non era stata terminata. La porzione che sussisteva era costrutta di belle pietre del paese, le quali conservano tutta la loro bianchezza. Sopra ciascuna arcata vedevasi scolpito un bordone con alcune conchiglie, in memoria sicuramente dei viaggi fatti dal maresciallo di Giè a san Giacomo di Compostella: viaggi che diedero luogo al motto della sua impresa: *Dio guardi dal male il pellegrino.* Una veramente magnifica salita permetteva ad una carrozza di montare comodamente fino all'ultimo piano. Finalmente una solida armadura di legno copriva gli appartamenti, le di cui soffitta, dipinte d'oro e d'azzurro, erano ancora di un sorprendente effetto.

Trovai in un angolo di un luogo che serviva già di biblioteca, alcuni manuscritti della storia di Francia e molti libri greci e latini con note vergate di mano di una Eleonora, principessa di Rohan: è questa probabilmente la medesima Eleonora che fu tanto celebre nel secolo XVII per la sua pietà e per i suoi talenti letterarj. Ho raccolto il tutto con una estrema cura, e lo depositai in seguito nella biblioteca di Soubise: ben fortunato di potere così dare una prova del mio particolare attaccamento ad una tanto illustre famiglia e di contraccambiare in qualche maniera le gentilezze che ebbe per me e per i miei parenti, i quali, da tempi lontanissimi fino a questo momento, hanno servito nelle armate comandate da celebri generali di questo nome.

Oltre la succitata statua in marmo del maresciallo, il fregio delle arcate era decorato di bassirilievi in pietra, i di cui soggetti offrivano maggior bizzarria, che gusto. Nella chiesa vicina al castello medesimo vedevansi

L'altra opera di Scultura, N.° 11, appartiene al principio del XVI secolo, e mostra un progresso maggiore dell'Arte nella esecuzione di tutte le parti, come sono i costumi, le armi, i cavalli, i cavalieri. È un bassorilievo rappresentante il celebre abboccamento di Francesco I, re di Francia, con Enrico VIII d'Inghilterra, che ebbe luogo nel 1520, fra Ardes e Guines, al campo detto *du Drap d'or*.

Queste due opere di Scultura, scelte nella scuola francese, fanno seguito a quelle da noi riunite sulla tav. XXIX, per dare un'idea dello stato dell'Arte fuori d'Italia.

Il bassorilievo N.° 1, eseguito in marmo a Napoli, ci somministra, come molti altri monumenti dello stesso carattere, una prova che in questa parte d'Italia la Scultura metteva, nella scelta e nella esecuzione dei soggetti, maggiore interesse e finezza che non fece nel corso del precedente secolo. Anche l'espressione vi faceva dei progressi e giungeva quasi fino alla verità della natura, come puossi vedere nelle figure 4 e 5, lavori di uno scultore di Modena (*).

Bologna occupata ancora di soggetti che potrebbonsi chiamare domestici, come sono quelli che dovevano perpetuare la memoria delle cure che avevansi nei suoi Licei, per l'insegnamento delle scienze e delle lettere, incominciava a mettere nelle sue composizioni maggior saggezza e dignità, che non fece nel secolo precedente, come puossi vedere sul bassorilievo N.° 2, il quale però è inferiore, per molti rapporti, ai monumenti del medesimo genere, che erano già stati eseguiti nelle altre parti d'Italia.

Siena pure distinguevasi per un gran numero di scultori, fra i quali noteremo particolarmente Jacopo della Quercia, di cui noi abbiamo parlato anche nella spiegazione della tav. XXXV ed al quale appartengono le figure incise qui sotto i N.ⁱ 13 e 14.

A Venezia ed in Lombardia la Scultura, nel XIII secolo, aveva incominciato a prendere una direzione migliore, frutto dell' influenza che dovette avere il lungo soggiorno che fece in queste contrade Nicola Pisano,

molte statue in bronzo sì perfettamente fuse e di una verità di espressione, che mi sarebbe stato gratissimo di conoscerne gli autori; giacchè questi precedettero i due abili scultori, cui la scuola francese va debitrice del primo suo splendore, Giovanni Goujon cioè, e Germano Pilon. Queste statue per la loro disposizione e per i loro accessorj sono come tanti mausolei pel maresciallo e per la sua compagna. Montfaucon pubbliconne un disegno nella sua opera intitolata: *Monumens de la Monarchie Française.*

(*) Vedi il num. 6 della tav. XXI, ed il num. 23 della tav. XXVI.

quando vi fu chiamato per costruire la chiesa di sant'Antonio, a Padova, quella dei Frari, a Venezia, ed altri considerevoli edifizj: e senza dubbio i suoi consigli, avvalorati dall'autorità dell'esempio da lui già dato a Bologna colla esecuzione dell'urna sepolcrale di san Domenico, avranno contribuito a questo miglioramento. Un tal germe non tardò molto a svilupparsi; le produzioni di questa scuola, nel XIV secolo, e particolarmente quelle di Pietro Paolo, e di Jacobello, allievi e compagni di Agostino e di Agnolo Sanesi, provano, che lo stile della scuola toscana andava sempre più propagandosi: non vi dominava però esclusivamente, e potrebbonsi citare molti scultori veneziani, i quali, non imitando alcuna scuola, seppero dare alle loro opere un carattere che è loro proprio e particolare.

Nondimeno l'Arte, a misura che così ramificavasi ed estendevasi nelle diverse parti dell'Italia, doveva naturalmente indebolirsi od almeno perdere una parte del moto progressivo che aveva ricevuto. I suoi progressi infatto rallentarono e sarebbero forse intieramente cessati, se, come vedremo, l'Arte stessa non avesse ancora ricevuto dalla scuola toscana (questa madre-scuola di cui tutte le altre devono essere considerate come altrettante figlie) un novello impulso il quale doveva rapidamente e da per tutto ad un tempo, portarla al più alto grado di perfezione cui sia giunta presso i moderni.

Ma, prima di occuparci di questa fortunata rivoluzione, non sarà inutile di gettare uno sguardo sopra due monumenti, l'uno dei quali servirà a completare l'idea che dobbiamo formarci dello stile della scuola romana a quest'epoca, e l'altro ci farà conoscere lo stato della tausia ossia dei lavori alla damaschina (uno dei rami secondarj dell'Arte), e l'applicazione fattane nell'insegnamento delle scienze (*).

Tav. XXXIX. Mausoleo del cardinal Filippo d'Alençon, nella chiesa di santa Maria in Transtevere, a Roma.

Per dare una idea più precisa dello stile della scuola romana nel XV secolo credetti di aggiungere qui un monumento, appartenente alla fine del XIV secolo o tutt'al più al principio del XV, ed all'erezione del quale concorsero le tre Arti unitamente: la Scultura però ne eseguì la parte principale ed anche la più importante. È il mausoleo del cardinal d'Alençon (**),

(*) Le altre figure qui menzionate trovansi descritte nella spiegazione di questa tavola: noi torneremo a parlarne nell'illustrazione delle tav. XLI e XLII.

(**) Il cardinale d'Alençon era nipote di Carlo conte di Valois e d'Alençon, fratello di Filippo il Bello. Ciacconi, *Vitæ Pontificum*; e Muratori, *Annali d'Italia*, anno 1385, hanno pubblicato molte notizie intorno la vita di questo principe, che fu piuttosto quella di un guerriero, che di un cardinale. Noteremo, che lo stemma di Francia su questo monumento, posteriore

oriundo francese, morto a Roma nel 1397. Questa tomba è collocata nella chiesa di santa Maria in Transtevere, presso la sagrestia.

Dalla bizzarra forma delle colonne, da una specie di ordine attico che queste sostengono e particolarmente dalla forma dell'arco e del frontone con cui termina questo monumento, vedesi chiaramente, che l'Architettura conservava ancora in gran parte il carattere di cui ci hanno offerto molti esempj i precedenti secoli.

Quanto alla Scultura, il bassorilievo inferiore, che rappresenta la morte della Vergine, è composto con tutto l'interesse religioso, che inspirar deve una simile scena. La disposizione dei gruppi e l'attitudine delle figure esprimono sufficientemente i sentimenti da cui sono animati. Uno degli apostoli tiene una piccola figura tutta avvolta nelle fasce: è l'imagine dell'anima portata in cielo. Sembra che gli artisti del medio evo avessero adottato l'uso di rappresentare in questa maniera gli ultimi momenti dei personaggi, ai quali tributavasi una specie di apoteosi (*).

Il bassorilievo superiore, il di cui soggetto sembra essere la Vergine che nella sua gloria riceve gli omaggi dei differenti ordini del popolo, non è sì ben composto, come l'altro sopraccennato, rappresentante la di lei morte.

Le statue di diversa grandezza che vedonsi sulle parti alte ed esterne del monumento sembrano essere altrettante figure simboliche delle virtù del cardinale. Sono in attitudini assai variate: hanno però una disposizione

al 1397, ha i gigli in un numero ancora indeterminato; locchè distrugge quanto disse il presidente Henault, che cioè nel 1380 il loro numero fu ridotto a tre solamente.

Questo mausoleo, nella sua disposizione, subì varj cangiamenti che facilmente si riconoscono sul luogo: questi però non alterano per nulla il suo carattere per rapporto all'Arte. La pittura fu incisa, sulla mia tavola, nel sito in cui questa fu collocata in conseguenza dei già citati cangiamenti.

Nella descrizione della presente tavola ho detto la ragione per cui io attribuiva questo monumento a maestro Paolo. È il solo scultore d' origine romana che ebbi occasione di citare ne' secoli di cui ho tracciato fin qui la storia. Il nominarlo in questo luogo per la seconda volta non è che una mia congettura; Vasari, che scrisse la vita di questo Paolo, non ci dice niente intorno all'epoca della sua nascita e della sua morte.

Per quanto è a mia cognizione nessuno finora ebbe cura di scrivere la storia di questa classe d' artisti romani. Baglioni, al quale andiamo debitori di molte notizie sui pittori, non incomincia la sua storia che dal secolo XVI: eppure è indubitato che nei due precedenti secoli qualche Romano occupossi sicuramente dell' arte della Pittura. La sola notizia però che io sappia intorno a questi tempi, è quella di Pietro Cavallini, cittadino romano. Quando in principio del secolo XIV, Giotto andò a Roma a lavorare in pittura ed in musaico, Cavallini entrò nella di lui scuola. Egli lasciò molti lavori in ambedue i generi, che sussistono ancora: quanto poi alla Scultura, egli fece, nella chiesa di san Paolo fuori delle mura, un Crocifisso in legno, il quale, dopo di essere stato celebre per molti miracoli, venne distrutto dal tempo, e rimpiazzato da un altro.

(*) La tavola LXXXI della storia della Pittura ne somministra un altro esempio. Nel *Thesaurus veterum Dypticorum* del Gori se ne trovano altri copiati da bassirilievi greci in avorio; tom. III, part. II, tav. XXXVII e XLII. Per spiegare una somigliante figura dipinta in un quadro greco, tav. XLV, il prelodato autore s'appoggia ad un'antica e pia tradizione, la quale voleva che la Vergine fosse salita al cielo in corpo ed anima.

convenientissima di panneggiamenti. L'egual merito ritrovasi nella figura principale del monumento, vestita degli abiti pontificali e giacente sopra un sarcofago.

Diremo finalmente, che se lo scalpello che eseguì queste statue mostra la rozzezza di tocco, che dominava ancora in principio del XV secolo, questo difetto è compensato, fino ad un certo punto, da una verità di natura, che manca spesse volte in opere di una più accurata esecuzione.

Tav. XL. Mappamondo inciso sul rame: specie di lavoro alla damaschina. XV secolo.

Questa tavola, presenta ridotta più in piccolo, l'imagine di un mappamondo terrestre, inciso sopra una lastra di rame circolare, che conservasi ancora nel museo del cardinal Borgia a Velletri (*). Confrontato col globo celeste, pubblicato sulla tavola XXV, può questo mappamondo dare un'idea di ciò che era, in un genere presso a poco eguale, ma alla distanza di due o tre secoli, lo stato dell'Arte presso due nazioni, le quali, sotto altri rapporti, ci offrono sì notabili differenze.

Su questo mappamondo gli oggetti sono figurati con tratti più o meno larghi e profondi e riempiuti con una mistura di color nero; per cui può dirsi una specie di niello o di lavoro alla damaschina.

L'idioma latino adoperato per le spiegazioni può far presumere che questo lavoro sia stato eseguito in Europa, sia in Italia, che altrove. Il carattere della scrittura, cui si dà impropriamente il nome di *gotico*, come all'Architettura, non ci può per nulla svelare l'epoca precisa di questo monumento. Trovansi maggiori lumi nei fatti storici inscritti sui luoghi medesimi, che ne furono il teatro (**). La data più recente di questi fatti storici è quella della

(*) Nel 1794 un antiquario il quale ne' suoi viaggi occupavasi, per quanto io credo, e di commercio e di ricerche di antichità, mi fece vedere questo mappamondo, senza palesarmi l'intenzione che aveva di venderlo, e mi permise di farne eseguire un disegno, che è lo stesso di cui mi sono servito per la presente tavola. Qualche tempo dopo il cardinal Borgia, che non lasciava sfuggire occasione alcuna per arricchire il suo museo, fece l'acquisto di questo interessante monumento. Il suo nipote lo fece incidere nella grandezza dell'originale. È composto di due lastre di rame della medesima dimensione e della grossezza di una linea e mezza: queste due lastre sono attaccate insieme, da distanza in distanza, con dei piccoli chiodi. Le grandi macchie nere circolari, nella parte eseguita per mezzo del calco sulla mia tavola, indicano dei fori posteriori alla scrittura, la quale è talvolta dai fori medesimi mutilata. L'incisione è di una mezza linea circa di profondità. La composizione nera colla quale sono riempiuti i tagli sembra essere il niello, di cui parlano il Vasari e Benvenuto Cellini, il quale era un miscuglio di argento, di piombo, di rame, di zolfo e di pece. E siccome non avvi alcun indizio che siano state tirate delle prove di stampa con questo rame, così puossi supporre che fosse riempiuto col niello subito dopo fatta l'incisione: quindi l'esecuzione di questo monumento deve collocarsi prima della scoperta dell'arte di tirare delle prove di stampa dalle incisioni in rame.

(**) Oltre le leggende da me pubblicate nella spiegazione delle tavole, noteronne qui alcune altre le quali serviranno a dare un'idea delle cognizioni e dello stile dell'autore di questo lavoro. — *Hic Tamuris Scitarum regina Cyryum Persarum regem cum militibus interfecit* — *Hic uxores diligentes maritos se faciunt combuiri* — *Albania magna canes habet fortes* — *India*

battaglia in cui Tamerlano sconfisse Bajazette nel 1402. Mancando poi su questo planisfero l'America, sembra doversene collocare la confezione tra l'anno 1402 e la scoperta del nuovo continente: per conseguenza verso la metà del XV secolo.

Il confronto fra questo mappamondo ed il globo celeste, eseguito in Oriente nel XIII secolo circa e pubblicato sulla tavola XXV, dà luogo a due osservazioni, l'una relativa al lavoro meccanico, l'altra al disegno. Quanto al lavoro meccanico, essendo questo più anticamente e più frequentemente usato in Oriente, la sfera celeste vedesi eseguita con molta finezza, leggerezza e grazia: dessa però è di barbarie quasi ributtante in tutto ciò che risguarda la forma ed i contorni degli uomini e degli animali; mentre al contrario il mappamondo terrestre, benchè lontano ancora dalla correzione del disegno, offre nelle figure un movimento giusto, un'espressione grossolana sì, ma vera, la quale è particolarmente rimarcabile nella rappresentazione delle occupazioni campestri non che in quella di un combattimento, che ho fatto incidere nella parte inferiore di questa tavola, della grandezza originale. Nella Descrizione delle Tavole troverassi la spiegazione delle altre parti di questo importante monumento.

EPOCA SECONDA

PROGRESSI DEL RISORGIMENTO DELLA SCULTURA ALLA METÀ DEL XV SECOLO

Tav. XLI. Porta principale del battistero di Firenze, lavoro in bronzo di Lorenzo Ghiberti. XV secolo.

Nicola Pisano, nel dare, in principio del XIII secolo, l'esempio dello studio e della imitazione dell'antico, sottrasse la Scultura dallo stato di freddezza e di secchezza in cui giaceva; i suoi figli, i suoi allievi ed i suoi successori, seguendo i medesimi principj, contribuirono maggiormente ai progressi di quest'Arte. Le opere eseguite in tutta l'Italia, durante il corso del XIV

superior in qua corpus beati Thomi — Multa regna sunt; hic lapides, aromata infinita. Hic tot sunt homines magni cornua habentes longitudine IIII *pedum, et sunt tot serpentes tantæ magnitudinis quod bovem comedunt integrum — Mecha, Arabia vel Cabea in qua balsamus, this, mirra, cinnamomum et aloes — Ista gens se dicit essere Sancta et faciunt de se sacrificium ponendo caput proprium sub quodam palo, adorant donec cadat — Hic a Lunia anno* IIIICXXXII *Attila rex Hunnorum contra Romanos pugnavit et interfecti sunt* CLXXXII *ex utraque parte — Annibal debellavit Romanos hic juxta Papiam — Hic mulieres sine maritibus partum faciunt — Panplona. Hic fuerunt interfecti* XII *Pares Franciæ.*

secolo, da Giovanni ed Andrea Pisani, da Nino e Tommaso suoi figli, da Agostino ed Agnolo Sanesi, da Andrea Orcagna e da Jacopo della Quercia, secondarono le diverse scuole della medesima; dietro il loro esempio e seguendo i loro precetti producevansi da per tutto opere commendevoli per molti rapporti e nelle quali alcune parti erano già portate ad un certo grado di perfezione. Di questo periodo di tempo noi abbiamo formato la *Prima Epoca del risorgimento dell'Arte.*

Ma qualunque sia il merito, che si voglia riconoscere nelle produzioni di questi primi restauratori della Scultura, paragonandole anche con quelle dei loro predecessori, non possiamo ciò nondimeno dissimulare che lasciano le medesime molto ancora a desiderare, tanto dal lato della composizione, quanto per la scelta e la correzione delle forme, per la giustezza e misura dell'espressione e finalmente per l'eleganza e finitezza del lavoro.

È vero, che l'Arte non aveva deviato dalla strada tracciata da Nicola Pisano, ed i successori di questo maestro la fecero anche progredire: ma, come già notammo altrove, questi progressi erano diventati lenti e timidi: quindi per spingere l'Arte al di là di questo stato, in certa qual maniera stazionario, vi abbisognavano nuovi sforzi, che il tempo solo poteva produrre. È provato dall'esperienza che il genio, dopo varj slanci, abbisogna ordinariamente di riposo.

In fatto non fu che sul cominciare del XV secolo, che la Scultura riacquistò un vigore, il quale crescendo sempre durante tutto il medesimo secolo, operò finalmente, nel XVI, l'intiero perfezionamento di quest'Arte: nuovo sviluppo di forze, la di cui influenza sembrommi presentare un carattere abbastanza distinto ed importante da formare, nella storia del risorgimento, una seconda epoca, che credetti bene d'intitolare *Progressi del risorgimento della Scultura alla metà del XV secolo.*

L'onore di avere favorito questi progressi del risorgimento dell'Arte appartiene senza dubbio ai molti abili artisti della scuola fiorentina di quell'epoca, come sono il Maiano, i Pollaiuolo, i Verrocchio, ec. ec.; ma più particolarmente però al Donatello ed al Ghiberti, i di cui nomi uniti pel semplice rapporto della identità di patria, di età e di professione, non possono ormai andar disgiunti dalla storia di un'arte alla di cui gloria hanno egualmente contribuito, benchè con mezzi diversi. Un semplice sguardo gettato sulle loro opere principali basterà per convincersene.

Non è ben conosciuto il primo maestro di Donatello e poche ed incerte sono le notizie che si hanno intorno ai suoi primi studj. Vissuto in sua gioventù cogli scultori che avevano onorato la prima epoca del risorgimento, fra quali è d' uopo particolarmente distinguere Jacopo della Quercia, non sembra fuor di luogo il credere che dai loro precetti e dagli esempj lasciati dai medesimi traesse il Donatello i primi sussidj per l'arte sua. In mancanza però di documenti precisi le sue opere ci attestano sufficientemente che, sensibile per tempo alle vere bellezze dell'Arte, seppe attingerne i veri principj negli antichi monumenti diventati, a quell'epoca, più numerosi e comuni. È noto altresì, che incaricato il Donatello della restaurazione dei monumenti antichi, già raccolti dai Medici, fu alla portata di studiarli comodamente e di esercitarsi altresì ad imitarne persino il meccanismo del lavoro: quindi ne venne quello stile eminentemente antico che caratterizza le sue produzioni; quindi quella franchezza di esecuzione che gli permise di trattare la terra, il legno, il marmo ed il bronzo particolarmente con una eguale facilità (*).

(*) Troviamo qui necessario di difender il D'Agincourt da una censura fattagli dal chiariss. signor conte Cicognara nella sua *Storia della Scultura*, in principio del capitolo II del libro IV. Ivi il prelodato signor conte dice che il D'Agincourt collocò il Donatello nella prima epoca del risorgimento della Scultura ed il Ghiberti nella seconda, *abbandonando affatto Donatello e lasciandolo riunito ai Pisani e agli altri scultori da noi posti nell' epoca precedente.* Passa quindi a fare molte considerazioni in forza delle quali conchiude che gli è *sembrato di dovere escludere la divisione del signor D'Agincourt* e porre *per conseguenza nell' epoca medesima i due contemporanei scultori e fonditori insigni Donatello e Ghiberti.*

Ma noi domanderemo francamente a coloro che lessero tutto ciò che fu fin qui detto dal D'Agincourt intorno ai progressi di questa seconda epoca del risorgimento della Scultura, se fuvvi escluso il Donatello? Non è anzi dal medesimo Donatello che incomincia il D'Agincourt il suo ragionamento?

Pubblicò, è vero, il D'Agincourt alcuni monumenti eseguiti dal Donatello sulla tav. XXXVIII di questa sezione di *Scultura*, che è quanto dire prima d' incominciare a parlare della seconda epoca del risorgimento; ma noi faremo osservare che la succitata tav. XXXVIII è unita come saggio dei lavori eseguiti in Italia e fuori nel XV secolo e non mai come appartenenti alla prima epoca del risorgimento, la quale è del XIV e non del XV secolo.

Ed è tanto vero ciò che fin qui notammo, che nel testo corrispondente alla suddetta tav. XXXVIII non si fa motto nè dei monumenti del Donatello, nè del Donatello medesimo; mentre invece sono distintamente nominati ed esaminati i monumenti stessi nel testo di questa tavola, come appartenenti alla seconda epoca in compagnia del loro autore.

Aggiungasi di più che lo stesso D'Agincourt, dopo d' avere a lungo parlato del Donatello e delle sue opere termina (qui avanti) il suo discorso intorno al medesimo colle seguenti parole: *Sono queste le qualità principali, che caratterizzano il talento di Donatello e che ci sembrano giustificare i suoi diritti alla parte che gli abbiamo attribuita nel perfezionamento che l'Arte ricevette nell' epoca di cui ci occupiamo* (cioè nella seconda). *Consideriamo ora di qual natura sono quelle del suo degno emulo Ghiberti e quali titoli particolari lo hanno reso meritevole di dividerne l' onore.*

Dal fin qui detto pertanto apparirà intempestiva, se non andiamo errati, la censura fatta dal conte Cicognara al D'Agincourt, il quale non solo non collocò il Donatello nella prima epoca del risorgimento dell'Arte; ma considerollo altresì, in compagnia del Ghiberti, qual capo scuola di questa seconda epoca medesima *rara e privilegiata*, come ben dice il prelodato conte Cicognara, *per la copia d' ingegni straordinarj che produsse nell' esercizio di questi studj.*

Inutile dunque l' osservazione od il rimprovero fatto poco prima al D'Agincourt, che cioè *tutti gli storici e le cronache ci danno la nascita di Donatello nel* 1383 *e la morte nel* 1466; *cosicchè per ciò solo dovrebbe sempre dallo storico darsi il fiorire di questo artista nel* XV *secolo;* quasi che il D'Agincourt lo collocasse nel secolo XIV: mentre come vedemmo, tanto nella tav. XXXVIII, quanto in questo luogo, il Donatello è considerato come appartenente al XV e non al XIV secolo e contemporaneo del Ghiberti. (*N. del T.*)

Una delle prime sue opere è il bassorilievo in marmo rappresentante l'annunziazione, inciso al N.° 19 della tav. XXXVIII. Questo pezzo vedesi a Firenze, nella chiesa di Santa Croce, distinguesi pel sapere nella composizione, per la semplicità dell'espressione e per la finitezza del lavoro, basta questo per far conoscere i talenti del giovine artista: la sua fama venne quindi da quel momento stabilita.

Meno felice nel Crocefisso eseguito in legno per la medesima chiesa di Santa Croce, il quale venne giudicato inferiore a quello intagliato dal celebre Brunelleschi in di lui concorrenza per la chiesa di santa Maria Novella, seppe il Donatello far ridondare a suo vantaggio la sconfitta ricevuta nella lotta col suo rivale, che fu vincitore per la nobiltà e la grandezza del carattere che seppe dare al suo Cristo. Applicatosi perciò e molto più seriamente allo studio delle passioni, diventò ben tosto sì abile ad esprimerle, che in questa parte superò tutti i suoi predecessori, non che i contemporanei. Sulla tav. XXXVIII, N.° 17 vedesi un piccolo schizzo del Cristo del Brunelleschi, il quale, nato con tutti i mezzi da poter distinguersi nella Scultura, abbandonò nulladimeno da questo istante la Scultura medesima, per tutto dedicarsi all'Architettura, di cui fu, come abbiamo già notato altrove, uno dei più illustri restauratori.

Fra le altre opere di alto rilievo del Donatello citeremo una statua in marmo di san Giovanni Battista, la quale vedesi nella Casa Martelli a Firenze; non che un'altra, rappresentante lo stesso soggetto, intagliata in legno per il battistero di san Giovanni Laterano a Roma e che troverassi incisa sotto il N.° 20 della tav. XXXVIII. Il battistero di Firenze possiede altresì un secondo lavoro in legno del medesimo artista, una statua cioè della Maddalena penitente, colla quale il Donatello mostrò quanta fosse la sua cognizione in fatto d'anatomia.

Sono pure del Donatello le statue in marmo di san Pietro, di san Marco e di san Giorgio che servono di esterna decorazione alla chiesa dell'Or-san Michele. La statua di san Giorgio, della quale sgraziatamente per mancanza di spazio, non abbiamo potuto dare che una debole imagine al N.° 21 della succitata tav. XXXVIII (*), venne sempre considerata come una delle migliori

(*) Parlando il signor conte Cicognara di questa medesima statua di san Giorgio, scolpita dal Donatello, e citando il disegno pubblicato qui sulla tav. XXXVIII dal signor D'Agincourt, così si esprime: *Sono invitati i lettori a confrontare questo semplice contorno col disegno che ne vien dato alla tav.* XXXVIII, *num.* 21 *nell'opera del D'Agincourt, onde si vegga quanto prevalgono disegni accuratamente tratti dagli originali, e come su di questi nostri proceder si possa a qualche sorta di ragionamento, essendo atti a dare una qualche idea degli autori, mentre quelli non corrisposero certamente alle cure e alle diligenze del dottissimo e benemerito illustratore* (lib. IV, cap. II). Ma quando il D'Agincourt disse con tutta schiettezza, che per *mancanza di spazio* non ha potuto *sgraziatamente dare* se non *una debole imagine* della statua del Donatello, non rispose in pari tempo, ed anticipatamente alla censura del chiariss. sig. conte Cicognara? (*N. del T.*)

produzioni del di lui scalpello. Tanto in questa statua, quanto nell'altra, chiamata *lo Zuccone*, e che puossi vedere esternamente sul campanile della cattedrale di Firenze, avvicinossi il Donatello, più che in qualunque altra sua opera, all'antico. Distinguesi la prima, cioè quella di san Giorgio, per la bellezza ideale delle forme e per la scelta del costume; ammirasi nella seconda la sublimità del carattere e l'arditezza dell'esecuzione.

Noteremo finalmente fralle più insigni di lui opere di rilievo, il mausoleo consacrato alla memoria del pontefice Giovanni XXIII, nel battistero di Firenze; il celebre gruppo in bronzo di Giuditta e di Oloferne, collocato sotto le logge dei Lanzi, e più d'ogni altra la statua equestre, egualmente in bronzo, di Erasmo Gattamelata da Narni, innalzata in Padova in memoria di questo prode capitano. Nè crediamo di andar errati considerando quella statua equestre come il primo monumento di questo genere prodotto dall'Arte moderna dopo il suo risorgimento.

Ma qualunque sia il numero, l'importanza ed il merito di questi lavori, che procacciarono al Donatello uno dei primi posti fra gli scultori del suo tempo, è però all'abilità nell'esecuzione dei bassirilievi che va egli debitore della più gran parte della sua fama.

È a tutti noto che col nome generico di *bassorilievo*, comprendesi, benchè impropriamente, tre distinte specie di Scultura in rilievo, cioè: l'*altorilievo*, le di cui figure sono quasi intieramente spiccate dal fondo; e il *mezzorilievo*, nel quale le figure si staccano dal fondo per metà incirca della loro naturale rotondità; e finalmente il *bassorilievo*, propriamente detto, in cui le figure, perdendo quasi tutta questa loro naturale rotondità, sono intieramente attaccate al fondo; per cui i loro contorni vanno insensibilmente perdendosi nel fondo stesso da sembrare spianati sul medesimo.

Gli antichi, ne' loro edifizj, fecero uso con grandissima sagacità di queste tre spezie di bassirilievi, a norma delle circostanze; cioè secondo che le sculture erano più o meno lontane dall'occhio dell'osservatore. I moderni non giunsero che ben tardi a farne una giudiziosa applicazione.

Nella prima epoca del risorgimento dell'Arte, Nicola Pisano avendo formato il suo stile collo studio dei sarcofagi, i soli monumenti antichi offertigli dalla città in cui era nato, ne dovette conseguentemente imitare anche il lavoro, il quale è in *altorilievo*: e ciò egli fece tanto più ragionevolmente in quanto che questa maniera conveniva meglio al marmo, di cui servissi a preferenza nella maggior parte delle sue opere.

Il Donatello al contrario, lavorando quasi sempre in bronzo, materia la quale, perchè riesca bene di getto, esige dei modelli le di cui forme si possano levare con facilità, trovossi nella necessità di preferire il genere del *bassorilievo* propriamente detto; genere di cui aveva i più perfetti modelli nei vasi, nelle are e negli altri monumenti antichi, già numerosissimi al suo tempo e particolarmente nelle preziose collezioni di terre cotte, di cammei, di pietre incise e di medaglie incominciate già con grandissima cura dai Medici. Scegliendo questo metodo di esecuzione, il quale permette di fare delle composizioni assai ricche di figure, aprivasi in pari tempo il Donatello un campo più vasto di quello del mezzo o dell' alto rilievo, per l' espressione delle passioni, verso la quale era spinto dalla natura medesima del suo genio.

Moltissimi furono i lavori di tal genere eseguiti dal Donatello: ma il pochissimo rilievo della maggior parte dei medesimi fu cagione della loro perdita. Fra quelli conservatici dal tempo i più rimarchevoli vedonsi a Napoli nella chiesa di sant'Angelo in Nido; a Padova nella chiesa di sant'Antonio, ed a Firenze sopra due tribune collocate nella nave di san Lorenzo: questi ultimi sono maravigliosi nella loro composizione e lasciano ben poco a desiderare nella esecuzione, la quale non avendo ricevuto dall' autore l' ultima mano, venne condotta a termine da Bertoldo suo creato e suo socio (*).

Questi bassirilievi, come la maggior parte delle altre opere del Donatello, sono rimarchevoli per la saviezza della composizione, per la correzione delle forme, la convenienza delle attitudini e dei movimenti, la verità e la forza delle espressioni portate talvolta fino al più sublime patetico; per una giudiziosa imitazione dell' antico, trasfondendone lo stile nei fondi di architettura e perfino nei più piccoli accessorj delle sue composizioni; finalmente per una larga, facile e veramente preziosa esecuzione.

Sono queste le qualità principali che caratterizzano il talento di Donanatello e che ci sembrano giustificare i suoi diritti alla parte che gli abbiamo attribuita nel perfezionamento che l'Arte ricevette nell' epoca di cui ci occupiamo. Consideriamo ora di qual natura sono quelle del suo degno emulo Ghiberti e quali titoli particolari lo hanno reso meritevole di dividerne l' onore.

Abbiamo veduto, che Nicola Pisano, determinato da circostanze per così dire locali, aveva specialmente praticato il genere dell' *altorilievo*, mentre

(*) Potransi vedere questi bassirilievi delle tribune di san Lorenzo nell' opera del padre Richa intitolata: *Notizie Istoriche delle chiese fiorentine*, tom. V, pag. 35; per mediocri che siano quelle incisioni danno nondimeno una sufficiente idea della loro composizione, la quale è la parte più stimabile.

invece il Donatello, seguendo l'impressione del suo genio, aveva preferito il *bassorilievo* propriamente detto. Fra questi due generi, i quali possono dirsi fra di loro estremi, eravi il *mezzorilievo*, non ancora con buon successo praticato da alcuno: impossessossi di questo il Ghiberti e trattollo colla più grande superiorità, senza però escludere gli altri due generi. Che anzi servissene talvolta di tutti tre contemporaneamente riunendoli in una sola e medesima opera: e ciò fece il Ghiberti con tanto sapere ed abilità, che invece di nuocersi, vicendevolmente ajutavansi: creò in questa maniera un quarto genere di rilievo, che potrassi chiamare misto o composito e che somministrava all'Arte un nuovo mezzo per svilupparsi.

Formando questa riunione dei tre generi di rilievo il carattere distintivo del talento del Ghiberti, noi abbiamo scelto, per darne una precisa idea, la magnifica porta che egli eseguì in bronzo per l'ingresso principale del battistero di Firenze: lavoro nel quale superò sè stesso e che non venne mai da alcun altro, anche posteriormente, uguagliato.

Nell'anno 1401 avendo la comunità dei commercianti di Firenze risoluto di terminare le porte laterali del battistero di san Giovanni, di cui la prima, come vedemmo, era già stata eseguita in bronzo da Andrea Pisano, invitò i migliori scultori della Toscana a concorrere nella importante intrapresa della seconda di queste porte. Fra coloro che si presentarono i più celebri furono il Brunelleschi, il Donatello e Lorenzo Ghiberti (*). I giudici, nominati per decidere sul merito dei diversi modelli e decretare la palma al lavoro migliore, erano più di trenta, e questi pure furono scelti fra i più

(*) Annoverando il Donatello fra coloro, che, nel concorso aperto per la seconda porta del battistero, disputarono la palma al Ghiberti, io non faccio che seguire le tracce segnatemi dal Vasari, il ragionamento del quale sebbene non vada esente da oscurità ed anche da contraddizione, mi sembra però talmente circostanziato da non doversi con troppa facilità escludere.

Dalla surriferita nota del D'Agincourt appare che la sola autorità del Vasari lo spinse ad annoverare fra i concorrenti alle porte del battistero di san Giovanni di Firenze anche il Donatello: abbenchè in realtà non vi fosse. Questo argomento venne più diffusamente trattato dal conte Cicognara nella sua *Storia della Scultura* (lib. IV, cap. IV). Ivi giudiziosamente fa osservare che mentre il Vasari, nella vita del Ghiberti, passando in rivista le produzioni dei diversi concorrenti, pronunzia un giudizio anche sul modello presentato dal Donatello, nella vita del Donatello medesimo non fa motto alcuno intorno alla circostanza che stato egli fosse del numero dei concorrenti. Continua poscia il prelodato signor conte Cicognara dicendo che il Donatello nel 1401 (epoca del concorso) aveva una età troppo tenera per poter concorrere, sia col Brunelleschi, che col Ghiberti e cogli altri. Nato il Brunelleschi nel 1377 aveva già 24 anni e 23 ne contava il Ghiberti, nato nel 1378: ma il Donatello, nato nel 1383, trovavasi di soli anni 17, allorchè si aprì il concorso e non aveva ancora compiuti i 18 quando venne giudicato. Conchiude perciò coll'opinare, che il Donatello, o « veramente non concorse in questa gara o se pur anche vuolsi aver fede « a tutto ciò, che espone il Vasari, il suo lavoro di « gran lunga inferiore a quello degli altri, non avrà « meritato che ne rimanga memoria o ne sia fatta men- « zione, perchè di troppo inferiore alle opere de' suoi « antagonisti e non atto ad essere annoverato fra le pro- « duzioni distinte per cui posteriormente questo scultore « ebbe il merito di segnalarsi. » (*N. del T.*)

rinomati artisti e fra i più distinti amatori. Il Vasari diede una notizia, assai interessante per la storia dell'Arte, dei motivi che determinarono questi giudici, dopo di avere ben esaminate e confrontate le bellezze dei modelli presentati, ad accordare la palma a quello del Ghiberti (*). Una importantissima

(*) È veramente interessante cosa il conoscere l'ordine, la precisione ed anche la severità delle disposizioni prese dai capi della comunità, alle di cui spese facevasi questa porta, per assicurarsi della pronta e fedele esecuzione dei lavori di Scultura. Ferdinando Gregori e Tommaso Patch, editori od autori di una incisione dei bassirilievi, fatta nel 1772, ci tramandarono altresì dei curiosi dettagli intorno a questo argomento, col pubblicare l'estratto dei registri trovati negli archivj della comunità non che una lettera di Leonardo Bruni d'Arezzo ai deputati di questa stessa comunità.

L'estratto dei registri ha per titolo: *Libro della seconda e terza porta di bronzo della chiesa di san Gio. Battista di Firenze*, 1403, 23 *novembre*. Trovansi in questo registro le condizioni sotto le quali la seconda porta laterale del battistero di san Giovanni fu data a Lorenzo di Bartolo ed a Bartolo di Michele, per essere ornata di bassirilievi in bronzo. Il Vasari li chiama ambedue Ghiberti e dice altresì che il secondo era padre del primo: ma il Baldinucci nomina questo Bartolo come suocero di Lorenzo. Doveva Lorenzo consegnare in ciascun anno *tre compassi*, cioè tre compartimenti. Le somme da pagarsi per questo lavoro saranno fissate dai consoli. Alcuni fra i principali cittadini come Matteo di Giovanni Villani, Palla de' Nofri degli Strozzi, ec. sono incaricati di sorvegliarne e sollecitarne l'esecuzione. Nel 1407 venne affidato il lavoro al solo Lorenzo coll'obbligo però di non intraprenderne altro. Vi deve consacrare i giorni intieri: ogni mancanza sarà notata in un registro particolare. Si obbliga di eseguire ei medesimo e colle proprie sue mani, prima in cera, poscia in bronzo, gli oggetti più delicati, come sono le figure nude, i capelli, ec. Egli stesso sceglierà per ajutarlo i migliori operaj. Tanto la materia quanto gl'instrumenti saranno a lui somministrati dalla comunità: egli non deve concorrere che co' suoi talenti e colle sue fatiche. Segue la lista de' nomi degli operaj di cui servissi il Ghiberti, non che la notizia della quantità e del valore delle materie somministrate dal 1403 fino al 1415.

I lavori della seconda porta non furono terminati che in aprile del 1424: fu nel giorno 2 di gennajo che venne affidata allo stesso Lorenzo l'esecuzione della terza porta, quella che vedesi qui incisa sulla tavola XLI; sempre però colla condizione di non intraprendere altro lavoro fino al termine della medesima. Nel 1437 i suoi figli Vettorio e Tommaso furongli accordati in ajuto. Nel 1440 fu fatta venire di Fiandra una quantità di ottone. Nel 1443 rimanevano ancora a farsi quattro dei dieci bassirilievi della porta. Finalmente nel 1447 furono pagati a Lorenzo tutti gli onorarj e rimborsate tutte le spese fatte per l'esecuzione dei bassirilievi, giusta le convenzioni precedentemente fissate. Gli ornamenti del contorno delle imposte, non che dello stipite di questa terza porta, terminati nel 1456, furongli egualmente pagati. La specificazione delle diverse materie, come oro, argento, bronzo, rame, ferro, legno, cera, adoperate, sia per pagamento degli artisti, sia per la fabbricazione della porta, non mi sembrò stesa con sufficiente chiarezza; per cui non volli tentare di farne il ragguaglio in moneta corrente. Questa operazione presenta altresì in sè medesima grandissime difficoltà.

Quanto alla lettera mandata da Leonardo Aretino ai deputati della comunità dei commercianti, che ordinarono l'esecuzione della terza porta eccone in parte il contenuto: « I soggetti dell'Antico Testamento che voi « avete deliberato di far scolpire sulla nuova porta del « battistero, devono essere scelti ed eseguiti in maniera « che siano degni di memoria ed interessanti per la va- « rietà e l'espressione. Ve ne unisco la nota secondo « quest'idea. » Segue l'indicazione dei soggetti, una sola parte de' quali venne eseguita. Continua Leonardo facendo osservare, che sarebbe necessario che colui il quale verrà incaricato dell'esecuzione del lavoro, fosse anche istrutto perfettamente della storia, per rappresentare colla maggiore convenienza possibile i fatti e le persone e perchè sappia decorarlo bene e con gusto. Quindi non dubita del buon esito: mostra però il desiderio di star sempre vicino al disegnatore per poterlo meglio istruire nella perfetta intelligenza dei soggetti. Questa lettera può leggersi per intiero nell'opera del padre Richa, intitolata: *Notizie delle chiese fiorentine*, tom. V, pag. XXI.

Questo Leonardo Bruni, nato in Arezzo nel 1370, dopo di aver fatto i più estesi e brillanti studj in patria, non che a Ravenna ed a Firenze, venne impiegato in Roma in qualità di secretario apostolico dai pontefici Innocente VII, Gregorio XII, Alessandro V e Giovanni XXIII. Avendo accompagnato quest'ultimo al concilio di Costanza fu costretto di ritirarsi a Firenze nel 1415; ove morì nel 1444 dopo di essere stato cancelliere della repubblica, dalla quale venne incaricato di varie missioni diplomatiche. La sua tomba, che vedesi nella chiesa di Santa Croce, è lavoro di Bernardo Rossellini, architetto e scultore. Fu Leonardo uno dei cooperatori nel rianimare in Italia il gusto della letteratura greca e latina. Compose molte opere in ogni genere: ed a lui alcuni attribuiscono il famoso libro *De tribus*

circostanza di questo concorso, sì onorevole per gli artisti di quel tempo che per l'Arte stessa, è che il Brunelleschi, il quale aveva fatto della Scultura l'oggetto de' suoi primi lavori, ed il Donatello, che in quest' arte medesima e particolarmente in quella di gettare in bronzo poteva disputare il concorso a Lorenzo, senza aspettare il giudizio della commissione incaricata dell'esame dei varj progetti presentati al concorso, si confessarono ambidue vinti e generosamente cedettero la palma al loro competitore.

Dopo una vittoria riportata in un modo sì lusinghiero e brillante, il Ghiberti diede tosto mano al lavoro, nel 1403, e l'esecuzione delle prime parti della sua opera corrisposero sì bene all' aspettazione eccitata dal suo modello, che venne successivamente incaricato di molti altri lavori di Scultura in bronzo tanto in Siena, quanto in Firenze. Finalmente le prove che egli diede di una abilità sempre crescente determinarono i magistrati di Firenze, finito che fu il monumento ottenuto per concorso, di affidargli l'esecuzione della terza porta del battistero, di quella cioè che era destinata a decorarne il principale ingresso: è questa la più ricca di tutte, come appare dalle tavole XLI e XLII, le quali ne offrono l'insieme con alcuni dettagli.

Questa porta, di una elegante proporzione, presenta due imposte divise in dieci compartimenti (cinque cioè per ciascuna parte): sono di forma quadra e riempiuti con altrettanti bassirilievi, i di cui soggetti tolti dall'Antico Testamento furono scelti con avvedutezza e composti con molto interesse: i contorni d'ambedue le imposte sono ornati con nicchie nelle quali vedonsi piccole figure in piedi e diversi busti: lo stipite è fregiato di festoni, fogliami, frutta, fiori, ec. su cui varj uccelli ed altri animali. Una cornice, egualmente in bronzo, termina con grazia questo magnifico insieme, dal quale l'occhio è rapito anche prima che l'attenzione ne abbia potuto distinguere ed apprezzare le singole parti le quali determinano finalmente a considerare questa porta come un capo d'opera di Scultura.

Impostoribus. Vedasi il Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia*, tom. VI, fol.

Qualora si desiderassero notizie maggiori di quelle date qui dal D'Agincourt intorno al Ghiberti, potrassi leggere tutto il capitolo IV del libro IV della più volte citata opera del sig. conte Cicognara: *Storia della Scultura.* In esso il dotto autore riunì tutto ciò che può servire a far conoscere i talenti del Ghiberti ed apprezzare il merito e l'importanza delle sue opere, particolarmente della terza porta del battistero di san Giovanni. In fine poi del succitato capitolo aggiunse l'*inedito commentario del Ghiberti*, citato già dal Vasari nella vita di questo scultore: commentario che per le molte e belle notizie di cui va ricco, anche relativamente alla succitata porta, non può che riuscire interessantissimo per chi lo legge; come ridonderà sempre a somma lode del chiariss. editore la cura e l'esattezza con cui venne publicato. (*N. del T.*)

Malgrado la piccola dimensione, in cui i dettagli di questa porta vennero incisi sulla tavola posta sott'occhio del lettore, noi osiamo nulladimeno lusingarci, che, ajutato dalle spiegazioni della tavola medesima, distinguerà facilmente i diversi soggetti dall' artista rappresentati su ciascuno dei dieci compartimenti.

Tav. XLII. Dettagli dei bassirilievi della porta del battistero di Firenze nominata di san Zanobi, alto o bassorilievo di Lorenzo Ghiberti. XV secolo.

Per dare una più distinta ed esatta idea dei talenti del Ghiberti nella composizione e nell'esecuzione, crediamo necessario di riprodurre in una proporzione maggiore, sulla presente tav. XLII, due dei bassirilievi della porta del battistero di san Giovanni; i medesimi che nella tavola precedente trovansi ai N.[i] 7 e 8.

Nel primo d'essi, notato qui N.° 1, vedesi Mosè che riceve da Dio le tavole della legge. La scena, imponente come l'avvenimento rappresentato, è distribuita con una giudiziosa progressione. Fra le nuvole e fra i lampi, circondato dagli angioli, Dio medesimo consegna le tavole della legge a Mosè, sul monte Sinai; a mezzo il monte Giosuè prosternato sembra indicare, per il luogo in cui trovasi, il rango intermedio cui è chiamato: finalmente il popolo ebreo, in una inquieta aspettazione, sta affollato ai piedi del monte medesimo. In questo numeroso gruppo l'agitazione ed il timore sono espressi con molta varietà e giustezza, sia nei movimenti tumultuosi degli uomini, sia per le attitudini dei fanciulli e delle donne. Sono queste assai belle ed offrono una toccante espressione materna; i panneggiamenti in generale furono disposti con molta grazia e con dignità, come potrassi giudicare da una delle figure del primo piano, incisa più in grande al N.° 2 della presente tavola.

Le stesse convenienze nell'insieme e nei dettagli vennero dal Ghiberti osservate nella seconda composizione, incisa qui al N.° 3. L'armata ed il popolo sortiti dal campo, che aveva Giosuè stabilito presso Gerico, vedonsi in marcia per andare sotto le mura della nominata città. Intanto l'Arca, portata dai Leviti, è fermata in mezzo del Giordano, mentre Giosuè lo traversa seguíto dagl'Israeliti, e fa raccorre dal letto del fiume stesso le pietre che formeranno il monumento commemorativo di un sì maraviglioso passaggio: nel fondo l'Arca santa, preceduta da varj sonatori di tromba, fa il giro delle mura di Gerico (*). In questo bassorilievo tutto è della più felice

(*) Se alcuno bramasse di conoscere come, in due scuole sì differenti fra di loro, quali sono la greca e la latina, e ad epoche molto lontane l'una dall'altra, venne trattato il soggetto medesimo in Pittura e in Scultura, potrà confrontare il presente bassorilievo del XV secolo colla miniatura copiata da un manuscritto greco del VII od VIII secolo, inciso al N.° 8 della tav. XVII di *Pittura;* non che coll'altra miniatura tolta da un manuscritto latino del IX secolo, pubblicata sulla tav. XLI, N.° 7 della medesima sezione di Pittura.

invenzione e della più eccellente esecuzione: la figura incisa in grande, sotto il N.° 4, potrà offrirne qualche idea (*).

Fra i principj dell'Arte cui lo scultore erasi tanto esattamente conformato nella maggior parte de' suoi bassirilievi spiace assaissimo il non trovare in alcun d'essi l'unità di azione. Questa legge fondamentale vi è talvolta violata in modo veramente disgustoso, vedendosi riuniti nel medesimo compartimento dei fatti succeduti in tempi e luoghi differentissimi. Di questo numero è il bassorilievo, sulla tav. XLI, N.° 2, il quale rappresenta le fatiche e le disgrazie dei figli d'Adamo, e comprende quattro o piuttosto sei azioni diverse: egualmente dicasi del N.° 3, in cui vedesi la storia di Noè; e più di tutti il N.° 6, nel quale sono espressi i principali fatti della storia di Giuseppe (**). La cagione di questo difetto fu l'obbligo imposto all'artista da coloro che ordinarono il monumento, di sottomettersi alle loro prescrizioni: vollero quindi che vi fossero rappresentati venti e più soggetti che vennero distintamente specificati. Il solo mezzo di soddisfare ad un tale obbligo fu quello di riunire molte azioni in un solo compartimento, distribuendole in differenti piani. Così anche nel concorso per la seconda porta del battistero, la prima di quelle eseguite dal Ghiberti, una delle condizioni fu quella che i modelli dovessero essere trattati nei tre generi di rilievo, il mezzorilievo cioè, il bassorilievo ed il bassissimo rilievo: egualmente dicasi della terza porta, la stessa incisa sulla tav. XLI. S'avvide bentosto il Ghiberti, che, per adempire a simili condizioni era d'uopo usare di tutti i mezzi

(*) Molti altri hanno un egual merito: e come, per esempio, descrivere e fare pienamente intendere, a chi non lo ha sott'occhio, il bel quadro che rappresenta nel campo del primo compartimento, tav. LXI, la creazione della donna? È un capo d'opera di disposizione generale, e l'anima la più sensibile diresse la scelta dei dettagli.

Sul davanti Adamo addormentato mostra nella sua positura il corpo del più bello fra gli uomini. Il Creatore, in un'attitudine maestosa ed affabile ad un tempo, benedice con una mano la nobile sua opera, mentre coll'altra sostiene Eva la quale sollevandosi intieramente dai fianchi d'Adamo, fa vedere il corpo nudo della più bella fra le donne. Piccoli angioli stanno aggruppati intorno ad Eva, senza però che l'occhio perda alcuna delle sue bellezze. Più in alto, in mezzo alle nuvole, altri angioli di una proporzione maggiore, formano una corona e sembrano attoniti osservare il novello dono fatto dall'Ente supremo alla terra. È inesprimibile il piacere che produce nell'osservatore questa sublime e graziosa composizione.

Perfezioni di un genere affatto diverso ammiransi nell'ultimo compartimento, che rappresenta la visita fatta a Salomone dalla regina Saba. La composizione in generale e ciascuna parte in particolare danno una giusta idea della magnificenza del luogo e dell'importanza dei personaggi.

(**) Ci permetteremo di far qui osservare che il Ghiberti non solo violò l'unità dell'azione col rappresentare contemporaneamente fatti succeduti in luoghi e tempi lontanissimi fra di loro, ma trascurò o fors'anche ignorò la convenienza dei costumi nelle figure e dello stile nell'Architettura. Questo difetto fu comune a' suoi tempi ed anche posteriormente: anzi, è pur d'uopo confessarlo, che a' nostri giorni, in cui l'Arte trova immensi sussidj nelle opere pubblicate e nelle scoperte che quotidianamente si fanno di antichi monumenti d'ogni età e d'ogni genere, la convenienza di costume nelle figure e di stile nell'Architettura è pur troppo soventemente trascurata.

(N. del T.)

e di tutti i vantaggi offerti dalla prospettiva lineare: egli fece tutto ciò con tanta arte, sia per la scelta de' luoghi, per la disposizione dei gruppi, sia per la diversità del rilievo e della proporzione, che nella composizione e nell'ordine generale de' bassirilievi produsse quasi il piacevole e variato effetto di un quadro eseguito dal più abile pittore. Nella esecuzione di sì difficile intraprendimento approfittossi il Ghiberti, assai vantaggiosamente, de' suoi primi studj e de' suoi primi lavori consacrati alla Pittura (*).

Il favorevole successo da lui ottenuto in questa memorabile circostanza non fu senza influenza per l'Arte. Egli è naturalissimo il credere che gli artisti si studiassero di meritare i medesimi elogi servendosi degli stessi mezzi. Non avendo però essi nè la scienza nè il gusto di Lorenzo, non seppero evitare lo scoglio che presentava loro questa novella carriera. Non contenti dei vantaggiosi mezzi, che come il Ghiberti, potevano trovare nella prospettiva lineare, nella intelligente scelta dei piani e nella giudiziosa e progressiva degradazione delle figure, oltrepassarono ogni limite, e vollero appropriarsi degli effetti i quali appartengono esclusivamente alla prospettiva aerea, quindi alla sola Pittura. Dimenticarono così, che ciascun'arte ha i suoi confini determinati dalla natura de' suoi mezzi e de' suoi instrumenti e che, oltrepassati questi, perde l'Arte stessa tutti i proprj vantaggi senza acquistarne alcuno di quelli che le sono estranei. Una sì mal intesa ambizione della Scultura, o piuttosto degli scultori, andò sempre aumentandosi ne' secoli posteriori a Lorenzo: sostenuta quindi dall' esempio di alcuni lavori, i quali, a motivo di qualche buon dettaglio, diventarono celebri malgrado il difetto radicale della loro invenzione e composizione, ottenne per lungo tempo, come ancora a' nostri giorni annovera dei partigiani fra gli artisti, fra gli amatori ed anche fra gli scrittori della storia dell'Arte stessa (**).

(*) C'insegna il Vasari, che il Ghiberti nella sua prima gioventù venne incaricato di eseguire opere in Pittura da Pandolfo Malatesta, signore di Rimini. Tenendo dietro alle diverse circostanze della sua vita, chiaramente appare che gli somministrarono queste l'occasione di acquistare i talenti necessarj per distinguersi in tutte le Arti. Egli imparò dal Brunelleschi, suo contemporaneo ed amico, che la Scultura, quando è destinata ad ornare qualche parte di Architettura, deve essere considerata come accessoria; quindi intieramente subordinata alla medesima. Conformossi il Ghiberti a questo principio nell'abbellimento delle porte del battistero. Era egli genero di un abilissimo orefice, chiamato Bartoluccio; e gli orefici in allora studiavano assaissimo il disegno: molti di essi furono in pari tempo scultori e statuarj, come Luca della Robbia, Andrea Verrocchio, Antonio Pollajuolo. È noto che anche il Ghiberti occupossi di questa parte della Scultura. Imparò a gettare in bronzo lavori d'ogni specie ed a restaurarli colla diligenza e colla abilità che esige un simil genere di lavoro.

(**) Se, invece di una Storia dell'Arte, fosse questo un trattato sull'Arte stessa sarebbe qui il luogo di ampiamente discutere intorno alla quistione, tante volte agitata anche a' nostri giorni, se cioè nella specie dei bassirilievi, in cui i moderni ebbero la pretensione di imitare gli effetti della Pittura, hanno realmente mostrato un sapere che mancava agli antichi; se quindi

Lorenzo Ghiberti diede prova di un merito maggiore e fors'anche più reale nella esecuzione di un'altra opera in bronzo assai considerevole e destinata ad ornamento della cassa e sepoltura di san Zanobi vescovo di Firenze. In questo bassorilievo conservò egli esattamente l'unità dell'azione ed evitò quindi il rimprovero di aver dato un pericoloso esempio. Vedasi la tav. XLII, N.° 5. La scena è divisa in due ben distinte parti, le quali però sono fra di loro perfettamente legate. Il soggetto è san Zanobi che risuscita un fanciullo, lasciatogli in custodia, in presenza della madre e del popolo. Il corpo del fanciullo occupa il mezzo della composizione: a destra vedesi la madre, la quale, implorando il santo, sembra accorgersi che il suo figlio sta rianimandosi; a sinistra il santo invoca col massimo fervore l'assistenza dell'onnipossente Iddio. I Gruppi accessorj ai due principali personaggi sono disposti in maniera da sempre più aumentare l'importanza e l'interesse della scena: dalla parte della madre i suoi parenti ed amici, a norma del luogo in cui furono collocati, dividono con essa il dolore, l'aspettazione o la sorpresa: dall'altra parte il clero ed il popolo aspettano colla più tranquilla confidenza l'effetto delle preghiere del santo.

Per ben esprimere il suo soggetto e per ben figurare il luogo della scena, non fu obbligato l'artista ad aver ricorso a mezzi forzati come, per mancanza di spazio, fece nelle porte del battistero di san Giovanni. Qui un vasto campo gli permise di tutta sviluppare la sua composizione in tre piani. Magnifiche fabbriche occupano il fondo d'una grande e bella piazza: la loro posizione, non che quella delle figure del piano intermedio e delle altre sul davanti della scena, sono indicate in un modo sensibilissimo coll'abbassamento

hanno dato a questo genere di lavori una maggior perfezione ed arricchito per conseguenza l'Arte di un novello ramo di produzioni approvate dalla ragione e dal gusto.

È noto che l'affermativa fu sostenuta da illuminati amatori e da abili artisti scrittori: ma l'opinione contraria, quella che ci sembra più conforme ai veri principj dell'Arte, venne difesa nell'articolo *Bassorilievo* del Dizionario d'Architettura dell'Enciclopedia Metodica e più recentemente nella terza parte delle *Ricerche sull'Arte Statuaria;* e con una chiarezza e con una dottrina da non lasciare dubbio alcuno intorno ad un punto così importante di teoria.

Se non temessi di meritarmi la taccia di troppo severo aggiungerei, alle eccellenti osservazioni che presentano le due succitate opere, anche quest'altra: che cioè quando un artista oltrepassa i limiti della Scultura per invadere il dominio della Pittura, si confessa incapace di mettere nella prima tutte le bellezze di cui la medesima è suscettibile: quindi non è che per mascherare la sterilità del suo genio, che abbisogna di soccorsi estranei all'Arte che tratta. *Non omnis omnia fert Ars*, è un adagio consacrato da tutti coloro che ad un'anima sensibile uniscono un gusto esercitato. L'errore od anche il piacere che produce la Scultura non consiste nei prestigi dell'ottica; i suoi mezzi di persuadere sono palpabili. L'Arte guadagna niente con queste viziose associazioni. Avvi forse ancora qualche cosa a desiderare per un vero amatore quando, dopo di avere ammirato, sotto l'arco di Tito, il più bel bassorilievo in cui la Scultura mise in pratica tutto ciò ch'essa poteva permettersi in fatto di digradazione e prospettiva, va subito dopo ad abbandonarsi a tutta l'illusione di un chiaroscuro di Coreggio o della magica prospettiva di Claudio di Lorena!

progressivo del rilievo e colla graduata diminuzione delle forme, le quali nondimeno conservano le loro naturali proporzioni. Finalmente una grande e semplice invenzione, la perfetta osservanza dell'età e del sesso, la verità e la varietà delle espressioni, una ingenua grazia nelle figure dei fanciulli, l'aria nobile ed affettuosa della madre, la correzione del disegno, la bella disposizione dei panneggiamenti, caratterizzano questa magnifica composizione e riempiono di ammirazione coloro che con attenzione l'osservano (*).

Bisogna però confessare che i bassirilievi del Ghiberti, pubblicati per mezzo dell'incisione (**), acquistano, dalla finezza e dalla libertà della punta dell'incisione, una apparente facilità e morbidezza, che mancano quasi sempre nei bronzi originali, anche malgrado la cura e la diligenza con cui venivano dall'artista condotti a termine. Vi s'incontra talvolta una certa secchezza ed anche una specie di ruidezza che colpiscono al primo sguardo e di cui non si può dar ragione se non attribuendole all'età dell'Arte, sortita appena dalla adolescenza, non che considerandole come il risultamento di studj

(*) Potrassi vedere nella Sezione di *Pittura*, alla tav. CXLVII, come Masaccio, contemporaneo ed amico del Ghiberti, trattò in Pittura lo stesso argomento.

Il bassorilievo del Ghiberti, qui descritto dal d'Agincourt, rappresentante il miracolo di san Zanobi, è sul davanti della cassa o sepoltura: *nella parte di dietro*, come dice il Vasari, *sono sei angioletti che tengono una ghirlanda di foglie d' olmo nella quale sono lettere intagliate in memoria e lode di quel santo.* Parlando il chiariss. sig. conte Cicognara di questo ornamento nella parte posteriore della succitata cassa, così si esprime: *i sei angioli o vogliam dirle sei fame, che già torna lo stesso, le quali mostrano di reggere la corona del bassorilievo del retro altare, si direbbero di greco e più antico modello*, ec. ec. Se non andiamo errati non torna certamente lo stesso il considerare que' sei angioletti come altrettante fame. Oltre ad essere tali gentilesche invenzioni contrarie, per non dire rifiutate dalla nostra santa cattolica religione, la sola differenza di sesso basterebbe per escludere una simile spiegazione. Di più: lo stesso Ghiberti che le eseguì, nel *Commentario inedito* pubblicato dal prelodato conte Cicognara in fine del capitolo IV del libro IV della sua *Storia della Scultura*, così si esprime: « Nella parte di dirieto « sono sei agnoletti tengono una grillanda di foglie di « olmo, evvi dentro uno epitaffio intagliato di lettere « antiche in onore del santo. » Se dunque avesse voluto rappresentare sei fame e non sei angioletti, l'avrebbe qui pure notato, ed avrebbe altresì dato ai lineamenti del volto ed agli apparenti contorni nel restante del corpo delle sue figure un carattere abbastanza distinto da non poterle confondere con figure di sesso, di espressione e fors' anche di età differenti.

Diremo finalmente che tutti gli artisti fecero la fama sempre sola: in alcuni casi sono due, come negli antichi archi romani o ne' moderni a loro imitazione; ma sempre isolate nè mai aggruppate ed in numero maggiore. (*N. del T.*)

(**) Ecco la nota cronologica delle incisioni finora pubblicate, dei bassirilievi eseguiti da Lorenzo Ghiberti per ornamento della gran porta di mezzo del battistero.

La prima raccolta, che venne da me citata qui sopra, è stata pubblicata in Firenze nel 1772 da Ferdinando Gregori e T. Patch, in foglio atlantico. Le tavole sono in numero di ventiquattro: rappresenta la prima l'intiera porta; i principali dettagli sono sulle altre. L'incisione è a semplici contorni: i disegni sono della metà della grandezza originale.

Le tavole XLI e XLII di quest' opera furono incise nel 1790.

Venne riprodotta tutta la porta nel 1798 servendosi dei gessi posseduti dalla celebre Angelica Kauffmann, i di cui talenti e le di cui virtù ne resero troppo amara la perdita. I disegni furono fatti da Feodor Iwanowitsch, Calmucco. L'incisione a soli contorni venne pubblicata in Roma, in foglio atlantico, da Enrico Killer, distinto artista svizzero.

Finalmente il fiorentino Calendi, servendosi dei disegni di Santo Paccini, incise una nuova collezione di questi bassirilievi, sotto la direzione del celebre Morghen, che fu pubblicata nel 1802, nella detta città, ed in foglio egualmente atlantico.

incompleti, o come produzioni di un sapere acquistato bensì ma non ancora sufficientemente mascherato. Questo miscuglio però di qualche legger difetto colle bellezze d'ogni genere di cui ridondano i bassirilievi di queste famose porte, le quali, come ben disse Michelagnolo, il miglior giudice de' suoi tempi, *sono tanto belle ch'elle starebbon bene alla porta del paradiso* (*): questo miscuglio, torno a dire, nel mentre indica precisamente il grado cui l'Arte era giunta, serve in pari tempo a fissare verso la metà del XV secolo la seconda epoca del risorgimento dell'Arte medesima.

Ma la gloria del Ghiberti non sarebbe stata completa se, limitato ai soli bassirilievi, non si fosse anche esercitato nel genere il più nobile e più elevato della Scultura: emulò quindi anche nella statuaria tutti i suoi contemporanei. Fra tante statue che adornano la parte esterna dell' Or-san Michele, di questo celebre santuario all' abbellimento del quale contribuirono a gara i più abili scultori della Toscana, da Andrea Orcagna fino a Gian Bologna; fra tante statue, ripeto, se ne distinguono tre del Ghiberti, san Giovanni Battista cioè, santo Stefano e san Matteo evangelista, tutte tre di bronzo ed in grandezza naturale. L'ultima di queste statue particolarmente è rimarchevole per lo stile grandioso, per la bella disposizione dei panneggiamenti e per l' armonia che domina in ogni sua parte: benchè di un carattere affatto diverso, non perde nulla anche al confronto della celebre statua di san Giorgio, il capo d'opera di Donatello.

Animati così sempre da questa nobile emulazione che aveva avuto origine col concorso aperto per le porte del battistero, questi due illustri emuli non hanno mai cessato, durante tutto il corso della lunga loro carriera, di fare ogni sforzo per reciprocamente superarsi in ogni ramo di Scultura: *sforzi la di cui costanza venne ricompensata colla gloria che ebbero di unire i loro nomi ad una delle più brillanti epoche della Scultura moderna* (**).

(*) L' uso di decorare con Sculture le porte de' tempj rimonta alla più alta antichità. Salomone coprille co' più ricchi ornamenti: *et sculpsit Cherubim, Palmas et cœlaturas valde eminentes. Reg.*, lib. III, c. 6.

Pausania, nel suo viaggio in Elide, ci dà la descrizione degl' intagli o cesellature che adornavano le porte del tempio di Giove ad Olimpia. Vi erano rappresentate le fatiche di Ercole.

Virgilio, nel lib. VI dell' Eneide, descrive le porte del tempio consacrato da Dedalo ad Apollo nella città di Cuma.

Cicerone, nella seconda Verrina, annovera fra i capi d' opera dell'Arte rapiti da Verre in Siracusa, le porte del tempio di Minerva, fregiate di sculture in oro ed in avorio. *Argumenta in valvis.*

Quando parlammo delle porte di san Paolo fuori di Roma, fuse nell' XI secolo, abbiamo citato altri lavori del medesimo genere eseguiti in bronzo nel medio evo, all' epoca della decadenza della Scultura. Le opere che produsse l'Arte in Firenze nel secolo XV, all' epoca del suo risorgimento, sembrano farla rivivere e restituirla alla sua prima e bella età, i di cui antichi lavori abbiamo ricordati in questa nota.

(**) Abbiamo fatto stampare in carattere diverso dal

Ma se il Donatello ed il Ghiberti devono a buon dritto essere considerati come gli autori principali della fortunata rivoluzione, cui la Scultura va debitrice dei progressi del suo risorgimento, l'esattezza storica c'impone qui l'obbligo di francamente asserire che tale rivoluzione non fu esclusivamente opera loro: vennero essi potentemente secondati dai lavori di moltissimi altri abili scultori, loro contemporanei, loro allievi o loro imitatori, i quali tutti tendevano alla perfezione colle proprie forze ed alcuni dei quali svilupparono altresì un genio veramente libero ed indipendente. Nel numero di questi ultimi furono senza dubbio Simone, fratello di Donatello, autore della magnifica tomba sepolcrale, in bronzo, di Martino V, di cui abbiamo pubblicato il disegno al N.° 6 della tav. XXXVIII; Bertoldo, eccellente pratico, allievo del Donatello e suo compagno nei lavori; i due fratelli Antonio e Bernardo Rosellini le di cui opere, di facile ed elegante scalpello, sono sparse per tutta l'Italia (*); finalmente del giovane Desiderio di Settignano, da immatura morte rapito all'Arte di cui era una delle migliori speranze.

Ai succitati artisti potransi aggiungere anche Luca della Robbia, Agostino suo fratello ed Andrea suo nipote, i quali non solamente trattarono con buon successo il marmo; ma si resero celebri per l'invenzione di que' famosi bassirilievi in terra cotta, che coprivano poscia con uno smalto proprio a dare alla loro superficie il lustro e la durata del marmo; fortunati, se conoscendo meglio i limiti dell'Arte che trattavano, non l'avessero poi alterata col voler porre sui loro lavori in rilievo i colori della Pittura (**)!

Fra i più abili artisti posseduti allora dalla scuola di Firenze non vanno dimenticati Pietro ed Antonio del Pollajuolo, i quali non solamente furono pittori, ma orefici ad un tempo, incisori in medaglie e scultori in marmo ed in bronzo. Antonio, allievo di Pietro, si distinse particolarmente per la fierezza del disegno e per una rara intelligenza dell'anatomia; e se crediamo al Vasari fu questo Antonio il primo che studiolla facendo sezioni sui corpi umani, per meglio conoscerne la fabbrica.

restante del Testo le succitate parole del D'Agincourt, perchè siano le medesime prese in considerazione da chi lesse la nostra nota posta più sopra, a pag. 152. È questa una novella ed indubitata prova di quanto credemmo ivi di poter dimostrare.

(*N. del T.*)

(*) Antonio Rosellini, giusta la testimonianza del Vasari, fece progredire d'un passo l'Arte: ne perfezionò il meccanismo, dando alle sue opere maggior rilievo, non che una morbidezza ed un finito che non ebbero i suoi predecessori.

Bernardo alla pratica della Scultura unì anche quella dell'Architettura, che esercitò in Roma ed in altri luoghi d'Italia, in tempo del pontefice Nicola V.

(**) Sotto i num. 15 e 16 della tav. XXXVIII ho fatto incidere due di questi bassirilievi in terra cotta coperta di smalto: il primo di Andrea, il secondo di Luca della Robbia.

Giuliano da Majano e Benedetto suo fratello, o suo nipote, meritano egualmente una particolar menzione; il primo come buono scultore ed abile architetto; il secondo per avere eseguito con egual buon successo sculture in marmo, intagli in legno e particolarmente opere di tarsia, nelle quali mostrossi superiore a qualunque altro.

Finalmente, tra i più felici imitatori del Donatello e del Ghiberti, è pur d' uopo collocare Andrea Verrocchio il quale formossi uno stile eccellente studiando le opere di que' due gran maestri. E se talvolta è a loro inferiore nella grazia e nella facilità, mostrasi non di rado loro emulo nel grandioso delle forme e nella dignità dell'azione, come ben lo mostrano le numerose sue opere, fralle quali citeremo particolarmente la statua equestre in bronzo di Bartolomeo Colleone, innalzata a Venezia sulla piazza dei santi Giovanni e Paolo; non che il bel gruppo di san Tommaso col Redentore eseguito in bronzo per la facciata dell' Or-san Michele in Firenze e del quale se ne può vedere la parte superiore incisa sotto il N.° 22 della tav. XXXVIII.

Non sarebbe difficile ai suddetti nomi l'aggiungere quelli di molti altri scultori di merito, come sono Michelozzo, Mino ed Andrea da Fiesole; non che tutti gli abili pratici che fiorirono a quell'epoca in Firenze: ma coloro che noi abbiamo particolarmente nominato bastano allo scopo nostro; quello cioè di dimostrare che anche indipendentemente dal Donatello e dal Ghiberti, vedeva allora Firenze fiorire nel suo seno molti altri talenti variati, ciascuno dei quali contribuì ai progressi della Scultura in generale o di alcuno de' suoi rami in particolare; talenti, che colla loro riunione, formavano, per parlar figuratamente, un fuoco la di cui luce era troppo viva per restare lungamente concentrata.

Lo splendore infatto di cui brillò tosto la Scultura in Toscana illuminò di riflesso le scuole tutte d'Italia: instruiti dalla fama dell' importanza dei lavori d'ogni genere che gli artisti toscani eseguivano in quella classica terra, vennero i loro allievi, come a limpida e perenne sorgente, ad attignervi le lezioni e gli esempj: oppure chiamati i toscani artisti nelle principali città d'Italia, per abbellirle colle loro produzioni, vi portarono in pari tempo i loro precetti, lasciandovi le opere come altrettanti modelli da studiare.

Fu in questa maniera, che migliorossi l'Arte nella bassa Italia: prima in Roma per il soggiorno e per i lavori di Antonio Filarete e di Simone, fratello di Donatello, poscia a Napoli per quelli dello stesso Donatello, del

suo allievo Michelozzo, di Antonio Rosellini e dei due fratelli Giuliano e Benedetto da Majano (*).

Egualmente dicasi dell' Italia superiore: a Milano progredì e perfezionossi l'Arte per l'influenza del Filarete e di Michelozzo; a Modena per quella di Agostino della Robbia; a Parma per i lavori in ogni genere di cui arricchilla il Donatello: finalmente a Venezia per opera di Andrea Verrocchio.

E quest' ultima città, più di qualunque altra d'Italia, seppe far ridondare a vantaggio della sua scuola l'esempio dato da quella di Firenze. Potente per l' estensione del suo territorio, del suo commercio e della sua industria, trovavasi nelle circostanze le più proprie a favorire i progressi dell'Arte; una parte della fortuna pubblica venne consacrata al suo incoraggiamento: esempio che, seguíto dai più ricchi cittadini, somministrò agli artisti di questa scuola i mezzi di sviluppare intieramente i loro talenti. Devesi all' emulazione eccitata da un sì nobile uso delle ricchezze pubbliche e private, lo slancio che prese a quell' epoca la Scultura in Venezia: in nessun' altra parte il gusto toscano gettò radici così profonde e nessun' altra città può vantare più abili imitatori. Fu allora, che, fra tanti artisti, fiorirono i Lombardi ed i Leopardi che popolarono la capitale ed il suo territorio colle loro eccellenti opere; non che il Vellano, di cui va fastosa la città di Padova (**), ed il suo compatriotta Andrea Riccio, il più celebre fra gli allievi di Donatello in quella città. Le produzioni di questi abili maestri non la cedono, per molti rapporti, a quelle dell' epoca seguente, nella quale la Scultura veneziana toccò il più alto grado di perfezione cui sia giunta.

L' impulsione data dalla scuola di Firenze alla Scultura propagossi non solo in tutte le altre d'Italia, ma comunicossi anche a tutti i rami secondarj dell'Arte stessa.

Tav. XLIII. Incisioni in incavo e segate sopra una cassettina di cristallo da Valerio Belli. XVI secolo.

(*) Fra gli scultori che si distinsero allora in Roma deve annoverarsi Paolo Romano, cui abbiamo attribuita la figura equestre, in altorilievo, di Roberto Malatesta, incisa al n.° 7, tav. XXXVIII, non che il mausoleo del cardin. Filippo d'Alençon pubblicato sulla tav. XXXIX.

Fioriva a Napoli Antonio Bamboccio, di cui vedesi un bassorilievo al num. 1 della tav. XXXVIII; Andrea Ciccione, autore del monumento eretto nella chiesa di san Giovanni a Carbonara, in memoria del re Ladislao; Guglielmo Monaco, che gettò in bronzo le porte di Castelnuovo; ed Aniello Fiore, grande imitatore della scuola fiorentina: tutti degni precursori di Marliano e di Giovanni da Nola, che furono nel seguente secolo la gloria di quella scuola.

Verso l'epoca medesima fiorì in Napoli Guido Mazzoni di Modena, chiamato anche il Modanino, abilissimo plasticatore e del di cui merito non abbiamo potuto dare che una ben meschina idea ne' suoi lavori pubblicati sulla tav. XXXVIII, num. 4 e 5.

(**) Le lodi date a questo Vellano, sulla fede del Vasari, che ne scrisse la vita, furono alquanto esagerate. Vedasi intorno al medesimo scultore ciò che disse il conte Cicognara nella sua *Storia della Scultura*, lib. IV, cap. III. (*N. del T.*)

Abbiamo già fatto osservare che Luca, Agostino ed Andrea della Robbia furono gl'inventori di un nuovo processo per mezzo del quale davano ai loro lavori in terra cotta la durata del marmo coprendoli con uno smalto particolare. Notammo altresì che Benedetto da Majano si distinse particolarmente nelle opere di tarsia, specie di musaico in legno, che venne poscia maggiormente perfezionato da frate Giovanni da Verona e da frate Damiano da Bergamo: aggiungeremo qui che Pietro ed Andrea del Pollajuolo fecero progredire assaissimo l'arte d'incidere medaglie (*); che Verrocchio perfezionò tutti i processi dell'orificeria, della fusione in bronzo, della cesellatura, ec. e che Desiderio da Settignano, i due Rosellini e molti altri scultori sortiti dalla scuola di Fiesole, si distinsero nella composizione e nella esecuzione degli ornamenti.

Migliorarono in pari tempo i lavori di tausia o alla damaschina, non che tutti gli altri più piccoli generi d'incisione. Valerio Belli, bravo incisore di medaglie, che fiorì sul finire del XV secolo e per tutta la prima metà del XVI, esercitossi e riuscì ottimamente nell'incidere in cristallo di rocca; genere di lavoro molto in voga a quell'epoca, sia per il lusso che per l'amore dell'Arte (**).

È noto che gli artisti praticarono quest'arte con molto successo. Plinio c'insegna che Nerone, principe le di cui mani dovevano essere fatali a tutto quello che eravi di buono e di bello, ruppe due vasi di cristallo, sui quali erano stati incisi varj soggetti tolti dall'Iliade d'Omero.

Il Vasari fa menzione di molte opere del medesimo genere eseguite da Valerio Belli; fra queste però sono da lui distinti due candelieri ed una croce di cristallo, ordinati dal pontefice Paolo III, e sui quali vedevansi incisi i misterj della Passione di Gesù Cristo; non che una cassettina di cristallo, con lavori d'orificeria, eseguita per il papa Clemente VII. Quando nel 1533, questo pontefice condusse a Marsiglia la sua nipote Catterina de' Medici, per maritarla col duca d'Orleans, poscia re di Francia col nome di Enrico II, regalò la succitata cassettina al re Francesco I. Al presente un sì prezioso mobile trovasi ancora nella Regia Galleria di Firenze; nè sarebbe facile il poter dire in qual maniera dalla Francia ritornò in Italia ed a Firenze.

(*) Nella spiegazione della tav. XLVIII troveransi maggiori notizie intorno alla parte che ebbero questi artisti al generale progresso dell'arte dell'incisione in medaglie ed in pietre fine.

(**) Il sig. Mariette, nel tom. I, pag. 82 del suo trattato sulle pietre incise diede la ragione per cui i lavori in incavo della incisione in cristallo, sembrano invece eseguiti in rilievo. Questo genere d'incisione non è più in uso, nè come presso gli antichi, nè come nel secolo XVI.

L'uso degl'incisori di quest'epoca era di tirare degl'impronti delle opere, sia quando lavoravano, per giudicare dei progressi del lavoro già fatto, sia quando era terminato per meglio goderne l'effetto. Questi impronti erano in gesso, in zolfo, in piombo e talvolta anche in oro. Il Principe Stanislao Poniatowski, fra i molti preziosi oggetti di ogni genere, possiede una serie d'impronti in oro ed in piombo, presi probabilmente dalla cassettina di Clemente VII. Colla particolare sua compiacenza per tutto ciò che può contribuire all'avvantaggio ed alla gloria delle Arti, mi permise di far disegnare i succitati impronti, che, in grandezza originale, vedonsi incisi sulla tavola XLIII (*).

In quest'opera avvi convenienza e nobiltà tanto nella composizione dei soggetti, quanto nel movimento generale dell'azione, non che in quello di ciascun personaggio: bella la scelta delle forme e dei panneggiamenti ed armonica l'invenzione dei fondi che determinano il campo della scena. Ignorasi l'autore di sì eccellenti composizioni; giacchè il Vasari ci dice chiaramente che Valerio lasciava ad altri la cura d'inventare e disegnare i suoi soggetti. Le lodi dunque da tutti tributate al Valerio non risguardano che la sola esecuzione dell'incisione: ed una sì perfetta esecuzione l'aveva fors'egli acquistata collo studio delle migliori produzioni dell'Arte antica e moderna, di cui possedeva una ricca collezione.

Faremo qui osservare che lo stile generale delle invenzioni e del disegno, nelle opere eseguite dal Valerio, benchè degno di molti elogi ed anche vicino a quello di Raffaele, manca però della morbidezza, della facilità e della veramente incantatrice grazia che caratterizzano quell'inimitabile pittore: così pure in tutto ciò ch'egli ha di sostenuto, di solido, non è da paragonarsi allo stile grandioso di Michelangelo (**). Checchè ne sia però, ammiriamo ancora questi bei prodotti del risorgimento dell'Arte, e paghiamo nello stesso tempo un tributo di stima agl'illustri personaggi che ne apprezzavano il merito in maniera, da accordare a coloro i quali le facevano nascere i più nobili incoraggiamenti (***).

(*) Vedi intorno ai compartimenti di cui è composta una sì preziosa cassettina la nota da noi posta a pag. 68 della descrizione di questa medesima tavola (*N. del T.*).

(**) Se non fosse temerità il voler fare alcuna osservazione ai ponderati giudizj dati dal D'Agincourt in tutto il corso della presente opera, sarebbe forse qui il luogo di dire, che il confronto che egli fa dello stile delle piccole incisioni in cristallo dal Valerio eseguite sopra altrui disegni con quello delle stupende ed uniche opere di Raffaello e delle risentite sì ma sempre magnifiche di Michelangelo è, se non andiamo errati, uno spingere il confronto stesso al di là dei limiti prescritti dalla diversa natura dei lavori, quindi dell'Arte stessa (*N. del T.*).

(***) Varie lettere di Federico, marchese di Mantova

Tav. XLIV. Medaglioni diversi scolpiti in legno od in bronzo. XV e XVI secolo.

Dai lavori della natura di quelli da noi testè descritti era facile il passare all'invenzione dei medaglioni storici: l'uso in fatto incominciò verso l'epoca medesima, e l'esecuzione migliorò sempre progressivamente, dalla metà del XV secolo, fino ai primi anni del XVI.

Il medaglione in bronzo, inciso al N.° 2 della tav. XLIV, sembra appartenere al principio di quest'epoca. Rappresenta, sul dritto, il pontefice Paolo II che tiene un concistoro pubblico: sul rovescio vedesi Gesù Cristo nella sua gloria nel dì del giudizio finale, con questa leggenda: *Justus es, Domine, et rectum judicium tuum. Miserere nostri, Domine, miserere nostri.* L'applicazione di queste parole ai due soggetti incisi sul medaglione appoggia l'opinione di coloro i quali sono d'avviso essere questo il solenne concistoro nel quale il pontefice inesorabilmente dichiarò escluso dal trono Giorgio Podiebrad, re di Boemia, sospetto di aderire all'eresia degli Ussiti. Checchè ne sia di quest'opinione, è senza dubbio fra gli anni 1464 e 1471 che deve fissarsi l'epoca di questo medaglione; imperciocchè fu in questo tempo che Paolo II occupò il trono pontificio.

Benchè fosse già conosciuta l'arte di dare alle figure un rilievo che era talvolta anche troppo esagerato; pure quello del medaglione di Paolo II è assai basso e di una esecuzione generalmente piatta. Le linee di prospettiva indicano sole il luogo de' personaggi; nessuna digradazione nel rilievo concorre ad aumentarne o facilitarne l'illusione. Il fatto storico vi è rappresentato, per così dire, come potrebbesi leggere in un'opera scritta in istile antiquato; espresso cioè per mezzo di figure tracciate con un basso ed uniforme rilievo sopra una superficie qualunque (*).

Molti contemporanei di Valerio Belli, come Matteo del Nassaro, Giovanni dalle Corniole, Pietro Maria da Pescia ed alcuni altri dei quali se ne trova menzione nel Vasari (**), si distinsero egualmente nel medesimo genere

ed alcune del Bembo provano in che stima erano da essi tenuti i talenti di Valerio e con qual premura cercavano di acquistare le di lui produzioni. La sua fama giunse fino in Inghilterra. Orazio Walpole, nella sua opera intitolata: *Anecdotes of painting in England*, sembra persuaso che Valerio si fosse colà portato, e cita molti lavori del prelodato artista che io medesimo ho ammirato nella sua collezione.

(*) Questo medaglione venne inciso della grandezza dell'originale: fu trovato vent'anni fa all'incirca, come ho detto nella descrizione di questa tavola medesima.

(**) Fra i più celebri senza dubbio è Benvenuto Cellini, fiorentino, conosciuto egualmente pel suo trattato dell'orificeria, quanto per le Memorie intorno la sua vita, scritte da lui medesimo; non che per i suoi molti lavori in tutti i generi di cui venne qui fatta menzione, cesellatura cioè, orificeria, incisione in cristallo ed in metalli, medaglioni, ecc.: innalzossi perfino alla difficil arte della statuaria in bronzo. Per più della metà del XVI secolo esercitò incessantemente l'instancabile sua attività tanto in patria, che a Roma per Clemente VII; quanto in Francia per Francesco I. Mi spiace assaissimo che fra i molti lavori di eccellente maniera, che mi passarono sott'occhio e che venivangli attribuiti,

di lavori; ma fu principalmente Giovanni Bernardi da Castel Bolognese, che nei primi anni del XVI secolo fece progredire assaissimo l'arte d'incidere i cristalli, le pietre fine ed i medaglioni in bronzo. Eseguì questo abile artista un gran numero di lavori interessanti in ogni genere, per il pontefice Clemente VII e per i cardinali Ippolito de' Medici, Salviati e Farnese; i quali tutti avevano ricevuto dalla loro famiglia o dalla loro patria il medesimo gusto ereditario per le Arti. Fu in fatto pel cardinale Ippolito succitato che eseguì il Bernardi il bel medaglione in bronzo, inciso qui al N.° 3; rappresenta da una parte il ratto delle Sabine e dall'altra una caccia di leoni nel circo.

Se Giovanni Bernardi inventò e disegnò egli stesso i due soggetti da lui incisi su questo medaglione, non sapremmo mai abbastanza lodarlo: simili composizioni farebbero onore ai migliori artisti del tempo. Il merito è talmente grande, da far nascere il sospetto, che il Bernardi, come fu praticato da altri artisti suoi rivali, abbia imitato qualche cammeo od intaglio antico; prova per lo meno, che questo artista non trascurò d'istruirsi, quando, nei diversi viaggi da lui fatti a Roma, visitò le belle collezioni a quell'epoca già numerose in detta città. Diversi dettagli del ratto delle Sabine presentano delle positure e degli atteggiamenti toccanti; nella caccia il movimento degli uomini e dei cavalli ha un carattere di forza e di vivacità analoga alla scena: in ambedue i soggetti le figure, rappresentate sullo stesso piano, sono rilevate in maniera che non perdono niente della loro forma, leggiadra nelle donne, robusta negli uomini: le fabbriche finalmente, senza essere digradate per la prospettiva, per mezzo della diminuzione delle proporzioni o del lavoro, non generano confusione alcuna all'occhio e fanno anzi distinguere chiaramente il fondo della scena. Benchè questo lavoro non abbia alcuna data, le circostanze con cui accompagnò il Vasari la menzione da lui fattane, danno luogo a credere che debba essere collocato nei primi trent'anni del XVI secolo, epoca la più brillante di questo ramo di Scultura (*).

Abbiamo fatto incidere su questa tavola il medaglione, N.° 1, a motivo della singolarità della sua esecuzione ed anche per la gran scarsezza di

nessuno mi sia sembrato avere un carattere indubitato di originale autenticità da potermene servire per la presente opera.

(*) Il Conte di Caylus in una Memoria sulla prospettiva degli antichi, tom. XXIII dell'Accademia delle Iscrizioni, pag. 334, cita un medaglione antico della raccolta del re, sul quale vedesi il ratto delle Sabine rappresentato con tutta l'arte della prospettiva. Nondimeno l'azione non sembra espressa in una maniera così distinta, come nell'opera del nostro incisore moderno: oppure l'artista antico ha forse scelto, nel medesimo soggetto, un differente momento.

monumenti simili della Scultura greca moderna. È di legno di cedro. Le figure rappresentano, da una parte, Gesù Cristo in mezzo ai dodici apostoli, e dall'altra la Vergine in mezzo ai profeti. Le due iscrizioni furono pubblicate nella descrizione della presente tavola. I personaggi sono collocati sopra piccoli rami d'albero di pochissimo rilievo e di una finezza di lavoro che sembrano linee o fili formanti una specie di filigrana. Sembra una produzione dei monaci del monte Athos i quali consacrarono a simili lavori la loro pazienza e divozione.

Tav. XLV. Mausoleo della famiglia Bonsi, a san Gregorio sul monte Celio a Roma. XVI secolo.

Sulle ultime quattro tavole noi vedemmo la Scultura, passando dal XV al XVI secolo, distinguersi per varj generi di lavori, rimarcabili per la correzione ed anche per la nobiltà delle forme del disegno. Nella medesima epoca noi troveremo cambiamenti e progressi non meno rapidi e felici anche in quella classe di monumenti che ha di già somministrato alla nostra Storia tanti e sì importanti materiali, cioè nei monumenti sepolcrali. Benchè siano, a dir vero, di una invenzione presso a poco eguale a quella dei monumenti già pubblicati sulle tavole XXIV e XXXIX, le nuove opere però differiscono moltissimo dalle prime per la scelta degli ornamenti, e particolarmente per l'estrema cura che una pratica più esercitata metteva nella esecuzione di tutti i dettagli.

Esempj importantissimi di questo genere di monumenti trovansi nelle chiese di Bologna e di Firenze, non che in quelle di Roma: fra queste ultime citeremo particolarmente santa Maria del Popolo, la Minerva, san Clemente e san Gregorio. Le statue, i ritratti, i bassirilievi, tutte le parti insomma della Scultura storica, sono trattate con quel miglioramento di stile che caratterizza il risorgimento; ma ciò che colpisce di più in queste opere è la leggerezza e la finitezza del lavoro, la diligenza, la grazia, la ricchezza e la verità degli ornamenti. Il mausoleo inciso sulla presente tavola XLV è a nostro credere uno de' più interessanti.

In una cornice architettonica appoggiata ad uno dei muri laterali del portico della chiesa di san Gregorio, sul monte Celio, trovansi distribuite, in proporzioni convenienti, le diverse parti che compongono il mausoleo giusta l'uso del tempo o secondo la volontà del fondatore. Nella parte superiore del monumento la Vergine ed il Divino Infante, in mezzo a due angioli in adorazione, sembrano indicare gli oggetti di una speciale adorazione, tanto della

famiglia quanto dei due personaggi defunti. Più sotto un sarcofago, il quale, senza essere di forma antica, ha una grazia particolare, racchiude i resti dei due nobili Fiorentini in memoria dei quali fu innalzato il monumento. Nella parte inferiore vedonsi i loro busti; e finalmente sopra una lapide incassata nel basamento del mausoleo, leggesi un'iscrizione la quale ci rammenta tutto ciò che può interessare la memoria di questi due fratelli (*).

Tutte le parti del monumento, che erano suscettibili di ornamenti sono coperti di arabeschi del genere di quelli dipinti nei secoli XV e XVI. Questa decorazione accessoria dell'Architettura è eseguita in bassissimo rilievo per conservare l'armonia necessaria all'effetto principale e complessivo del monumento: sembra però che lo scultore siasi vendicato di questa circoscritta dipendenza impostagli col più prezioso e ricercato lavoro di scalpello. Una tale finitezza, che degenera perfino in secchezza, può anche considerarsi come il carattere quasi generale dei monumenti dello stesso genere eseguiti a quest'epoca.

Benchè non vi sia indicazione alcuna la quale c'insegni chi fu l'autore del mausoleo, pure non è fuor di luogo il crederlo opera del Sansovino oppure di uno dei due fratelli Rossellini di cui abbiamo parlato più sopra: erano tutti tre egualmente abili come scultori e come architetti, e molte altre opere della medesima specie sono state attribuite ai medesimi nella più autentica maniera. Parlando il Vasari di Antonio Rossellini, morto nel 1466, dice che dopo Donatello *aggiunse egli all'Arte della Scultura una certa pulitezza e fine*: Winckelmann è d'opinione che i lavori di questo genere appartengono al Sansovino la di cui maniera precedette il grande e bello stile, in principio del XVI secolo.

Ed è subito dopo in fatto che noi giungiamo a quella brillante epoca, termine delle nostre ricerche e della quale le due seguenti tavole somministreranno una succinta idea.

(*) Le ricerche fatte ultimamente in Firenze da una persona dotta nella storia del paese ed in quella dell'Arte, mi fanno certo che i fratelli Bonsi sono morti in principio del XVI secolo, e che nell'epoca medesima venne in loro onore innalzato il monumento quivi rappresentato.

EPOCA TERZA

TOTALE RISORGIMENTO DELLA SCULTURA NEL XVI SECOLO

Tav. XLVI. Schizzo del mausoleo progettato da Michelangelo Bonarotti per la sepoltura del pontefice Giulio II, nella chiesa di san Pietro in Viucoli, a Roma. XVI secolo.

Gl' innocenti piaceri che spandono le Belle Arti sul corso sempre tempestoso della nostra vita, non sono i soli beneficj che possono attendere i popoli che sanno gustarle e coltivarle. Anche dopo la morte preservano dall' oblío gli uomini di cui hanno addolcito l' esistenza. Depositarie del loro più nobile retaggio, realizzano in certa qual maniera pei medesimi il desiderio dell' immortalità, uno dei migliori e più utili allettamenti dello stato sociale.

La memoria di tutte le virtù, la gloria di tutte le azioni, i tributi dell' ammirazione, gli omaggi della riconoscenza, l' espressione dell' amore paterno, della pietà figliale, della tenerezza conjugale, tutte le affezioni del cuore, tutte le rimembranze dello spirito, si consegnano e si trasmettono sopra monumenti per la composizione e l' abbellimento dei quali unitamente concorrono co' loro lavori l'Architettura e la Scultura.

Fra le tante ed interessantissime osservazioni che compiacevasi il Conte di Caylus di comunicare agli artisti ed ai giovani amatori, mi ricordo di averlo più volte sentito ripetere, che potevasi conoscere lo stato più o meno felice dell'Arte, nelle sue differenti epoche, come si conosce la situazione politica ed il carattere religioso e morale dei popoli, nelle forme cioè, nello stile e nei dettagli che ci presentano le tombe ed i mausolei. I soccorsi somministratimi da questo genere di monumenti nelle diverse parti della storia delle tre Arti, mi hanno pienamente confermato la giustezza di questa osservazione.

Nel numero delle tombe eseguite in tempo della repubblica romana, ho citato quelle dei Scipioni e dei Bibuli, il carattere principale delle quali è una nobile semplicità. Giunti all' epoca dell' impero, i mausolei di Augusto e di Adriano sembrano colla loro grandezza mostrarci la potenza di quei signori del mondo. In questi monumenti l'Architettura ebbe la parte principale: in seguito dominò particolarmente la Scultura. A misura però che noi discendiamo, le urne, i sarcofagi, tanto moltiplicati per ogni classe di persone, portano nello stile dei bassirilievi di cui sono sopraccaricati, e nella confusione dei dettagli sostituiti alla vera ricchezza, la duplice impronta della decadenza dell' impero e di quella dell'Arte. L' impronta della religione appare

invece chiaramente in tutti i monumenti trovati nelle catacombe nei quali è altresì notabile la totale decadenza dell'Arte. Finalmente nel lungo spazio di tempo percorso dalla Scultura in decadenza fino al primo istante del suo risorgimento, sono ancora i monumenti dello stesso genere, che, sulle tav. XXIV, XXVII, XXVIII, XXX e XXXI, ci hanno primieramente fatto scorgere, poscia fissare il tempo del suo risorgimento.

Furono altresì le tombe che favorirono i primi sforzi dell'Arte per sortire dalla sua seconda infanzia: sforzi che hanno dato un sì vivo interesse alle nostre ricerche. Le tavole XXXII e XXXIV ci mostrarono i lavori di tal genere eseguiti da Nicola Pisano e da' suoi allievi: e questi medesimi lavori segnarono il primo momento o la prima epoca del suo risorgimento. I bassirilievi scolpiti da Lorenzo Ghiberti sulla cassa di san Zenobio, tav. XLII, ci servirono per caratterizzare la seconda epoca di questo medesimo risorgimento. La terza ed ultima epoca ci si presenta in un monumento dello stesso genere eseguito dal genio di un uomo veramente capace di assicurare ai suoi illustri contemporanei una memoria immortale, e che fece per essi ciò che l'Arte nel suo pieno vigore aveva fatto per Augusto e per Adriano.

Vedremo finalmente comparire ciò che mancava ancora per ben determinare l'ultima età del perfezionamento della Scultura risorta: una più purgata scelta di oggetti, un profondo sapere nel modo di rappresentarli ed una elevatezza di pensiero, frutto del più squisito sentimento. Il tempo, questo sì necessario appoggio del genio per portare al più alto grado di perfezione le invenzioni umane, aveva, dopo tre secoli di sforzi, riservato a Michelangelo l'onore di fare per la Scultura ciò che Raffaello fece di poi per la Pittura (*).

(*) Vasari ci presenta Michelangelo come mandato dal cielo per insegnare alla terra in che consiste la perfezione nelle Arti del disegno e nella Scultura particolarmente. *Gli artefici*, dice egli, *hanno veduto squarciato il velo della difficoltà.* E nella prefazione della terza parte della sua opera, edizione del 1550, a pag. 561, aveva già detto, che le sue produzioni avevano spinto le tre Arti all' ultimo termine della perfezione, fissandole sopra il più solido fondamento.

Mengs sembra esserne persuaso, quando, nel cap. V della sua *Istoria del Gusto*, dice che la Scultura *venne innalzata da Michelangelo fino alla scelta, e che da questa scelta nacque il gusto nell'Arte.*

Tanto in questa nota, quanto nel testo corrispondente mostrasi il D'Agincourt verace estimatore del gran genio del Buonarotti, e quindi sommo ammiratore delle di lui ardite e straordinarie opere di Scultura: e questo sicuramente è un novello trionfo per la fama di quel grande artista. Se non temessimo però d' incorrere nella taccia di troppo severi o fors' anche di soverchiamente arditi avremmo alcuna cosa a notare intorno ad una proposizione messa fuori dal D'Agincourt, più sopra nel testo, che cioè *era riservato a Michelangelo l' onore di fare per la Scultura, ciò che Raffaello fece di poi per la Pittura.*

Non possiamo persuaderci che questo confronto fra Michelangelo e Raffaello, come restauratore della Scultura il primo e della Pittura il secondo, possa reggere in giusta proporzione e per eguali conseguenze. Fu senza

Uno dei primi lavori di Michelangelo, in un'Arte da lui coltivata fino dalla sua gioventù, è il mausoleo che Giulio II aveva determinato di fare innalzare a sè medesimo, mentre era ancora vivente. La tavola XVI fu copiata da un disegno originale, che sembra essere uno dei primi pensieri dell'artista per la composizione di questo monumento. Lo sviluppo della sua architettura ed il numero straordinario delle figure con cui doveva essere ornato nei quattro lati, l'avrebbero reso uno dei più sontuosi fra quelli del medesimo genere innalzati e dagli antichi e da' moderni (*). L'intiero progetto co' suoi dettagli trovasi nella vita di Michelangelo scritta dal Condivi (**),

dubbio Michelangelo il più gran genio del suo secolo nella Scultura, come lo fu Raffaello nella Pittura: ma, è pur d'uopo confessarlo, che le opere di Scultura dell'uno e di Pittura dell'altro, esaminate coi severi e puri principj dell'Arte e del bello, non possono giudicarsi nè di egual merito nè di eguale vantaggio per l'Arte stessa. Se non c'inganniamo questa differenza fu benissimo sentita dall'illustre autore della Storia della Scultura, il conte Cicognara, quando parlò dell'epoca in cui vissero questi due sommi artisti: ecco le sue parole: « Fu questa l'epoca famosa, in cui levando altissimo grido la « novità dello stile gagliardo, la grandiosità dell'esecu- « zione di Michelangelo fece una rivoluzione nelle Arti « tutte del disegno, la quale sarebbe stata la più felice se « si fosse potuto contenerla in que' confini tra' quali la « mantenne il divino Raffaello, che da lui derivò, come « ingrandire la sua maniera e a' pregi inestimabili di cui « andava egli fornito aggiunse quest'ultimo, per il quale « toccò all'apice della perfezione e segnò il vertice a « cui giunsero le Arti in Italia dopo il loro risorgi- « mento » (Vedi *Storia della Scultura*, lib. V, cap. II).

Quali furono pertanto le conseguenze di questa diversità di trattare l'Arte tra Michelangelo e Raffaello? Eccole, colle parole del prelodato conte Cicognara: « Che i giovani i quali ardevano di voglia per imitare « le figure di Michelangelo, coloro che volevano mo- « dellarsi secondo questa nuova maniera, inclinati da « un tanto esempio, non potevano nel fervore dell'en- « tusiasmo conoscere facilmente la circoscrizione di quel « confine, al di là del quale sta l'esagerato ed il falso: « mentre al contrario tutti coloro che si proponevano « d'imitare Raffaello, se non giungevano ad emulare « quella perfezione, non erano mai condotti tropp' ol- « tre sull'orlo del precipizio » (*Ibidem*).

Ci sembra quindi di potere, dopo il fin qui detto, francamente asserire, che le novità introdotte da Michelangelo nell'Arte sua e le difficoltà da lui superate lo collocarono fra i più gran genj del suo secolo e lo resero bensì immortale per le maravigliose sue produzioni; *ma non mai* (per servirci nuovamente delle parole del conte Cicognara) *per aver fondato una scuola in cui le opere de' suoi imitatori assicurassero maggiormente la gloria del suo nome* (*N. del T.*).

(*) Forse le lodi date qui dal D'Agincourt a questo schizzo del mausoleo per Giulio II sembreranno esagerate a taluno assuefatto ad ammirare i semplici e bei monumenti di egual genere eseguiti nei tempi più floridi dell'Arte greca e romana. Se non andiamo errati il solo *numero straordinario delle figure* introdotte qui dal Buonarotti giustificano sufficientemente questa nostra opinione, senza entrare in più minuti dettagli sulla convenienza delle figure stesse in tal modo collocate sopra siffatto monumento architettonico (*N. del T.*).

(**) Il disegno originale di questa incisione passò dalla collezione del signor Mariette nella mia.

Non saprei far meglio conoscere ciò che dovea essere e ciò che è il mausoleo, di cui si tratta, se non che trascrivendo qui una delle note con cui questo conoscitore, il più profondo del suo secolo, rese vie più preziosa la bella edizione della vita di Michelangelo del Condivi, stampata a Firenze nel 1746. Aveva egli mandato copia di questo disegno a monsignor Bottari, il quale servissi di questa copia medesima per l'incisione più piccola aggiunta alla sua edizione del Vasari. Quella da me qui pubblicata venne calcata sull'originale che io posseggo.

Trovasi nel quarto volume delle *Vitæ Romanorum Pontificum* del Ciacconio, edizione seconda, un'incisione del mausoleo come vedesi oggidì nella chiesa di san Pietro in vincoli. Ma è ormai tempo di lasciar parlare il signor Mariette.

« La descrizione che fa il Condivi del mausoleo di « Giulio II, come voleva eseguirlo Michelangelo, è del « tutto conforme al disegno originale che io ho di que- « sta magnifica composizione.

« Sopra ciascun lato del mausoleo, intieramente iso- « lato, vi dovevano essere quattro figure di schiavi in « piedi incatenati ed altrettanti Termini, davanti dei « quali sarebbero state collocate quelle statue; ed a « ciascuna estremità dei quattro lati vi dovevano essere, « fra le statue di schiavi, delle nicchie e dentro le me- « desime delle figure di vittorie con dei prigionieri vinti

non che in quella del Vasari. Benchè Michelangelo siasi occupato a diverse riprese dell'esecuzione di questo monumento, e quand'era ancor vivo Giulio II e dopo la sua morte, spinto dalle istanze dei duchi di Urbino parenti del pontefice; pure non venne mai condotto al suo termine. Da quello che fu fatto però appare la grandezza della idea dell'artista e la magnificenza del pontefice cui consacrava l'ammirabile suo talento. La tanto celebre statua di Mosè forma ancora il principale ornamento del mausoleo medesimo, come vedesi a' nostri giorni, ben diverso dal primo pensiero di Michelangelo.

Abbiamo già fatto osservare, nella parte della storia dell'Architettura, ove parlasi dei lavori di Michelangelo, che fu per la Scultura che sentissi sempre, come diceva ei medesimo, maggior gusto e maggior disposizione. Vedemmo infatto che occupossi egli della Pittura in conseguenza di diverse e non prevedute circostanze, come assai più tardi coltivò anche l'Architettura. Nella pratica di queste due Arti, il disegno non era per lui, come lo fu per gli artisti dell'antichità che si distinsero egualmente nei tre generi, se non che uno stromento generale. Ma per la Scultura, il di cui scopo proprio ed immediato è quello di offrire una immagine perfetta del corpo umano, il capo

« ai loro piedi. La stessa cosa veniva ripetuta sui quattro lati del monumento. Superiormente alla cornice « che avrebbe coronato questa decorazione vi dovevano « essere otto figure sedute, due cioè per ciascun lato, « rappresentanti dei profeti e delle virtù.

« Il Mosè era una di queste statue. Il sarcofago di « Giulio II sarebbe stato collocato nel mezzo delle medesime statue, e dal sarcofago dovevasi innalzare una « gran piramide, alla di cui sommità un angelo con « un globo sulle spalle.

« È questa l'idea che intendeva di mettere in esecuzione Michelangelo, come appare dal disegno da « me posseduto.

« È eseguito colla penna ed all'acquerello: nel *vèrso* « della carta medesima disegnò Michelangelo colla matita rossa, le braccia e le mani del suo Mosè, copiate « dal vero in differenti aspetti, per poi servirsene nella « esecuzione.

« Così ho potuto avere anche il disegno della figura « d'angelo portante un globo sulle sue spalle, la quale « è di una maravigliosa eleganza: ebbi pure il disegno « di una figura seduta con uno specchio nelle mani, « rappresentante la Prudenza. Possedo altresì un primo « pensiero per la statua di Mosè, poco differente per la « composizione generale di quella che fu eseguita: e « sul medesimo foglio molti piccoli schizzi per le attitudini delle figure degli schiavi. Mi sono diffuso in « questi piccoli dettagli per far conoscere la somma « cura che davasi Michelangelo per giungere al punto « della perfezione nelle sue opere; non che per dare « un'idea di ciò che non sussiste più; giacchè di tutte « le figure da lui abbozzate o condotte a termine, non « ci rimase che il Mosè con una delle vittorie e con « due schiavi. Tutte le statue che entrano nella composizione del mausoleo di Giulio II, che è nella chiesa « di san Pietro in vincoli a Roma, non avrebbero fatto « parte del primo pensiero, eccettuatone il solo Mosè. « Quanto alla statua della vittoria, trovasi la medesima a Firenze e voi ne potrete parlare assai meglio di me. Il Vasari ci racconta che le due statue « di schiavi furono mandate da Roberto Strozzi a Francesco I di Francia, e che a' suoi tempi trovavansi a « *Cavan*; bisogna correggere questo nome in *Ecovan*, « castello vicino a Parigi, fatto fabbricare dal contestabile di Montmorency, il quale sicuramente le ebbe « in dono da Francesco I. È certo che quelle due « statue erano in quel castello, collocate in due nicchie, in una delle facciate verso corte. Presentemente « però non vi sono più. Ignoro il tempo in cui furono « levate per essere trasportate nel castello di Richelieu « nel Poitou. »

P. Mariette.

Il signor Mariette non poteva prevedere che queste statue sarebbero state trasportate nel palazzo Richelieu a Parigi, e da questo nel reale museo del Louvre.

d'opera del Creatore, in tutte le sue proporzioni e dotato veramente di vita, per la Scultura, ripeto, il disegno e l'anatomia sono i mezzi diretti; sono per così dire l'Arte stessa. Michelangelo ne era persuaso: quindi nessun altro, fra i moderni, potè egualmente giungere come lui ad animare il bronzo, a far respirare il marmo. La più attenta e riflessiva contemplazione che per vent'anni io feci delle sue opere di Scultura ed il lungo possedimento di un gran numero de' suoi studj, mi hanno convinto che questo sapere di primo ordine è veramente ciò che caratterizza quel grande artista. Senza dubbio che egli abusonne. Avendo sorpreso la natura fino ne' suoi più minuti secreti, la spinse qualche volta al di là della natura stessa; nelle sue opere le espressioni morali sono di sovente esagerate, il movimento fisico è eccessivo, le attitudini ed i gesti fuori di misura: mille altri scrittori lo hanno a sazietà ripetuto; io non temo di dirlo qui nuovamente dandone altresì le prove in molti lavori del suo scalpello, che feci incidere sulla tavola XLVII.

Tav. XLVII. Altre opere di Scultura di Michelangelo Buonarotti. XVI secolo.

Ma abbandoniamo l'immensa barba di Mosè, lasciamo le attitudini straordinarie delle superbe figure collocate sulle urne del mausoleo dei Medici, N.° 7, dettagli troppo facili a criticarsi, ed esaminiamo invece ciò che presenterà sempre tante difficoltà nell'esecuzione e che costituisce la parte veramente sublime dell'Arte, cioè la vita, il carattere e il pensiero.

Si esamini sul luogo questo Mosè, N.° 2, con una attenzione e con una buona fede non offuscata da pregiudizj; e sarà impossibile il non ravvisare nella sua testa e particolarmente nel suo sguardo, l'ispirato mortale cui fu permesso di contemplar Dio faccia a faccia: *loquebatur Dominus ad Moysem facie ad faciem.* Non si può negare che le forme di questa figura sono bizzarramente esagerate: però si può applicare al suo autore ciò che disse già Voltaire del principe dei poeti greci, che cioè gode di tutta la sua stima benchè pieno di bellezze e di difetti; egli è come tutti i suoi eroi, troppo spesso esagerato, ma sublime.

Le statue dei due Medici, N.° 4 e 6, hanno una espressione più umana e tranquilla sia nell'attitudine che nelle fattezze. Il N.° 6, che rappresenta Lorenzo duca d'Urbino, padre di Caterina moglie di Enrico II re di Francia, è l'immagine di una profonda meditazione; è lo stesso pensiero e la statua infatto chiamasi ancora *il pensiero* od il *pensoso.*

Il Bacco, al N.° 1, è una delle produzioni della gioventù di Michelangelo, frutto de' suoi studj sulle statue antiche: in essa però non si trova nè il bello ideale, nè la finita esecuzione per cui ammiransi e vanno distinte le opere della scuola greca. In questa parte l'artista fiorentino non fu destinato a marciare sulle tracce della antichità: nelle sue mani il grandioso cambiavasi troppo sovente in gigantesco, e le grazie erano sempre alquanto selvaggie.

Il corpo di Cristo steso sulle ginocchia di sua madre, N.° 5, ci riconduce alla scienza profonda che le sue ricerche anotomiche gli avevano procurato sul fisico del corpo umano; qui doveva esprimere il fine della vita, la morte: nessuno mai vi riuscì meglio di Michelangelo, per mezzo di quello stato d'abbandono e di privazione generale di forze in cui giacciono il corpo e le membra del suo Cristo.

Se Michelangelo è ammirabile per aver saputo rappresentare con tanta verità la vita che fugge dal corpo umano, è ben degno di maggiore ammirazione per avere in certa qual maniera espressa la vita nelle statue che voleva animare col suo scalpello; si vede in esse nascere il movimento e l'azione. È particolarmente nelle figure che lasciò imperfette od in alcuna parte di quelle da lui semplicemente abbozzate che scorgesi chiaramente la gradazione colla quale dava il sentimento della vita alle sue opere. La Francia ne possiede un esempio nelle due statue che vedonsi a Parigi, nel palazzo Richelieu; Firenze hanne un altro in quelle che servono di ornamento ad una grotta nell'ingresso del giardino di Boboli. La figura N.° 3, rappresenta una di quest'ultime. Alcune parti del corpo sono terminate; la testa, le braccia e la gamba sinistra sono ancora imperfette. In tale stato queste statue rassomigliano a certi animali acquatici di cui si fa menzione nella storia naturale: nel primo tempo dopo la loro nascita non presentano ancora che una massa informe, nella quale esistono, ma indeterminatamente, gli organi, i quali dopo d'essersi successivamente sviluppati, ricevono alla fine il moto. Così è di questi pezzi di marmo. Semplicemente abbozzati dallo scalpello: l'uso delle parti che rappresentano sono in certa qual maniera sensibili; perchè la forma delle membra vi è esattamente tracciata, il contorno generale è corretto e la pastosità della carne vi è altresì indicata; è d'uopo aspettare ancora un momento e si vedrà apparire la vita. Quest'uomo raro ci rende così spettatori di una specie di creazione.

Quando un artista possiede ad un tal grado questa parte sublime, vivificante, ha acquistato sicuramente la parte meccanica dell'Arte; schiava questa della prima, come è schiava la materia del pensiero, vi obbedisce senza sforzo. Questa verità è sensibile nelle diverse statue di cui ho più sopra parlato. Scorgesi chiaramente che la pietra cedette al primo colpo dello scalpello; mentre nelle opere di molti altri scultori accorgesi che dovettero i medesimi combattere, dirò così, col marmo e che spesse volte, senza poterlo vincere, non giunsero che a rotondarlo e lisciarlo. Qui al contrario la forza e la durezza spariscono perchè una mano franca e potente lo squadra e gli dà vita: anche il nostro Puget soleva dire che il marmo tremava sotto la sua mano (*).

Da questa facilità di mestiere unita al sentimento, nasce l'espressione, la quale particolarmente distinguesi nelle due belle figure dei Medici citate più sopra. Michelangelo fece in esse due uomini, anzi due eroi: qualcun altro non avrebbe fatto che due statue.

Nè puossi negare, che abbia Michelangelo mostrato il medesimo sapere nella esecuzione delle opere in bronzo; ma ne fece pochissime ed ignoro se ancora ne esistano di certamente sue. Il lavoro più importante che aveva egli eseguito in bronzo era senza dubbio la statua di Giulio II, che doveva essere collocata a Bologna, e che venne sgraziatamente distrutta dalla insensata ira del popolo malcontento. Lo stile dell'artista era in armonia col carattere del pontefice: vedevansi riunite la *maestà*, la *forza* e la *terribilità*, come dice il Vasari nella vita di Michelangelo.

Se dunque accordasi che una simile abilità nel trattare le parti essenziali e costitutive della Scultura, deve fissare l'epoca del totale suo risorgimento, non farà in pari tempo sorpresa che io ne abbia attribuito tutto l'onore a Michelangelo: nè troveransi inutilmente ripetute qui le prove già indicate nella storia della Architettura, le quali determinano l'estremo passo che questo

(*) Il signor Mariette, nella nota XLVII, della sopraccitata vita di Michelangelo del Condivi, riferisce il seguente passo di Blaise di Vigenere (*Images ou Tableaux des Philostrates*, pag. 855). « In questo proposito io posso dire di aver veduto Michelangelo attempato oltre gli anni sessanta e non molto robusto far « volare in un quarto d'ora più scheggie d'un marmo « durissimo che non avrebbero fatto altrettanto in un'ora « tre giovani e robusti scarpellini; cosa pressochè incredibile a chi non l'abbia veduto: e vi si metteva « con tale impeto e furia, ch'io temeva di dover « vedere tutta l'opera in pezzi cadendo a terra per un « sol colpo scaglie grosse per ben tre o quattro dita « e tanto in confine dell'estremo contorno, che se « l'avesse oltrepassato d'un pelo, era in pericolo di « veder guasto il lavoro, e perder tutto, non potendosi a ciò rimediare come nelle figure d'argillà o di « stucco. »

Lezione imponente, da cui i moderni scultori hanno forse a rimproverarsi di non aver saputo ricavare tutto il possibile partito, disdegnando troppo il meccanismo dell'Arte.

uomo sì giustamente celebre fece fare all'Arte in generale spingendola ad un punto che non venne mai nè raggiunto, nè superato da alcuno dopo di lui (*).

E sarebbe qui il luogo di terminare il corso delle mie osservazioni storiche sulla Scultura, dall'epoca della sua decadenza fino al suo totale risorgimento, se, per supplire alla scarsezza dei monumenti di cui ebbi più volte occasione di lagnarmi, non credessi vantaggioso d'interessare ancora l'attenzione de' miei lettori sopra un ramo di quest'Arte, le di cui produzioni, benchè meno importanti per la loro proporzione, non sono però meno interessanti delle statue medesime sia per gli oggetti che rappresentano, sia per le cognizioni d'ogni genere da loro somministrate.

RIASSUNTO GENERALE DELLA STORIA DELLA SCULTURA
PER MEZZO DELLE MEDAGLIE E DELLE PIETRE INCISE

In arctum coacta . . . . Artis majestas.
(Plin. lib. xxxvii)

Sulla tav. XLVIII le medaglie e le pietre incise sono collocate cronologicamente secondo la data oppure lo stile delle medesime, affinchè si possa facilmente distinguere, anche in questa parte dell'Arte, lo stato della sua perfezione, della sua decadenza non che quello del suo risorgimento. Tav. XLVIII.

(*) Che nella egual maniera con cui trattò Michelangelo l'Arte sua, nessuno abbia mai oltrepassato il punto cui giunse egli medesimo, è indubitatamente vero: ma questa maniera fu veramente la migliore; quindi quella da doversi studiare ed imitare?

Fu già detto e scritto troppo intorno a questo argomento: ci crediamo perciò dispensati dall'entrare in minuti dettagli in proposito, ripetendo le altrui favorevoli o contrarie osservazioni. Diremo soltanto che fu certamante sublime il Buonarotti nell'Arte sua: ma di un sublime forse troppo terribile ed anche troppo lontano dal vero bello ideale. Non producono quindi le di lui opere quelle dolci sensazioni che proviamo nell'ammirare le stupende statue greche, le sole, a nostro avviso, che abbiano veramente toccato l'apice più sublime del vero e solo bello ideale, per la ragione che gli artisti greci dedussero a preferenza le loro produzioni dal semplice, dal facile, dal dolce, trattando anche soggetti forti e grandiosi: e questi pure sempre con eleganza, dolcezza, grazia e nobiltà: nè mai dal terribile o dall'esagerato: meno poi da ciò che può considerarsi o troppo comune od anche ignobile. « La « superiorità degli antichi ai moderni nelle Arti del di- « segno, dice il chiarissimo E. Q. Visconti, non mai sì « bene ed evidentemente apparisce, che in quei monu- « menti i quali da qualche celebre moderno artefice « vengono ristaurati. La presente statua di fiume è una « splendida prova di tal proposizione. Essa è ristaurata « da Michelangelo che ne ha rifatta la testa, la quale « mancava, il destro braccio coll'urna ed altre piccole « parti. La nobiltà dell'antico risalta a segno sopra lo « stile del Buonarotti, che è pure il principe della mo- « derna Scultura, che il primo colpo d'occhio decide « quanto il vetusto artefice fosse più eccellente del mo- « derno maestro. Il grande nell'antico non è disgiunto « dal vero e dalla natura; il grandioso che si è voluto « dare al moderno non è esente da alcune caricature e « risulta da certi contorni forzati che per quanto siano « piacenti all'occhio sono assai lontani dal formare quel- « l'incanto del riguardante che sogliono produrre la « verità e la bellezza nelle opere del greco stile, ec. » (*Museo Pio Clementino,* tom. I, pag. 72, tav. XXXVII rappresentante un Fiume giacente).

(*N. del T.*)

Noi ci accontenteremo d'indicare in questo luogo i principali oggetti, che si riferiscono alle succennate tre epoche, invitando i lettori ad esaminare la descrizione della tavola medesima nella quale trovasi minutamente citato tutto ciò che crediamo degno di qualche interesse.

L'antichità seppe col più ingegnoso lavoro tramandare per mezzo di piccoli pezzi di metallo o di pietra la memoria di tanti pensieri, di tanti sentimenti e di molti e variatissimi avvenimenti.

MEDAGLIE

Quando si pensa che noi possediamo medaglie di quasi tutti i tempi e che quasi tutte portano seco la certezza della loro data (*), siamo quasi tentati di credere che troveremo nelle medesime, per la storia di questo ramo dell'Arte della Scultura, una serie cronologica di materiali assai più chiara ed autentica di qualunque altro ramo dell'Arte stessa. Ma se si vuole fare questa serie, ben tosto ci persuadiamo, che senza avere a nostra disposizione complete collezioni di medaglie in ogni metallo, e senza poterle rappresentare colla più scrupolosa fedeltà e giusta il più rigoroso ordine di classificazione, con un infinito numero di tavole, durerassi moltissima fatica a distinguere e spiegare le differenze da quelle presentate nel corso di tanti secoli.

Queste differenze dipendono da molte cause la di cui influenza è più o meno sensibile.

1.° La varietà delle materie, come sono l'oro, l'argento ed il bronzo, la di cui relativa purezza, duttilità e durezza danno maggiore o minore facilità all'Arte che se ne serve e sono più o meno danneggiate dal tempo (**).

(*) Avvertasi che parla qui il D'Agincourt delle medaglie imperiali romane, nè mai delle greche autonome, molto più antiche di quelle. Vedasi ciò che dice più avanti. (*N. del T.*)

(**) Le conseguenze di questa diversità delle materie adoperate per le medaglie, sono quasi incalcolabili. Infatti, quando, nell' incisione di un conio di una medaglia, diede l'artista alle parti di una testa o di una figura qualunque le proporzioni convenienti, quando ne modellò con precisione tutte le parti, la qual cosa non può egli fare se non indicandole come piccoli punti nel poco spazio che la ristrettezza del campo lascia al bulino; quando per la maniera diversa con cui ha trattato le carni, i capelli, i panneggiamenti e gli ornamenti, ha dato a ciascuno di questi oggetti il suo carattere particolare, senza nuocere all'effetto dell'insieme; quando finalmente guidato da un sì profondo sapere toccò la perfezione nell' esecuzione del suo conio, la materia che impiegherassi per battere la medaglia non lo lascia pienamente tranquillo, perchè giusta la sua natura, promette un esito più o meno felice ad un occhio assuefatto a piaceri più o meno completi.

L'oro fra le varie qualità che lo distinguono dagli altri metalli, ha quella di offrire alla fabbricazione delle medaglie i mezzi più avvantaggiosi. La grande sua densità, e l'estrema sua duttilità, fanno sì ch'egli riceve facilmente e conserva con fedeltà le forme del conio. Il suo colore dolce e quieto permette alla vista di distinguerne tutti i dettagli e lascia loro dei piani che la tranquillizzano: questo metallo è altresì rispettato dal

2.° Le medaglie, anche contemporanee, offrono, nella loro grandezza, diversi moduli, i quali non permettevano di rappresentare col medesimo dettaglio e con eguale esattezza il contorno degli oggetti, la bellezza e la verità delle forme.

3.° Gli artisti che occupavansi di questi lavori erano molti; e la disparità dei loro talenti produceva una assai prodigiosa diversità anche nelle opere della medesima epoca. Questa differenza, già notabilissima nelle medaglie imperiali battute in Roma, diventa ancora più sensibile in quelle battute nelle province e nelle colonie (*).

tempo il quale non può esercitare la distruggitrice sua azione sulla di lui purezza; è inalterabile nè può quindi essere distrutto.

Anche l'argento partecipa di quasi tutte le sopraccennate qualità, ma in un grado assai minore. Ha una bianchezza ed un lucido sfavorevoli all'Arte e che stancano la vista: d'altra parte, questo medesimo splendore sembra renderlo più adatto a rappresentare le teste e le figure delle donne, le di cui forme, dolci e poco risentite, richiedono minori passaggi studiati ed anche minore sapere ne' dettagli.

Il bronzo meno denso dell'oro e dell'argento, riceve dal martello un'impronta meno sicura. Questo difetto però viene in parte compensato dalla sua durezza: riceve quindi e conserva con fedeltà tutti i tratti dei contorni. Acquista dal tempo una specie di vernice o patina la quale è assai gradevole all'occhio, sia per il colore, che per gli effetti che ne risultano sulle diverse parti delle figure, rese dalla patina medesima più dolci. Ma questa vernice è in pari tempo la conseguenza e la prova della sua alterabilità: quindi l'abbellisce non di rado, ma più soventemente lo deteriora e termina col consumarlo.

(*) Abbiamo già notato altre volte, che per formarsi una giusta idea della Storia dell'Arte dalla sua origine fino al tempo della sua decadenza, è d'uopo, o leggendo le opere od esaminando i monumenti, cercare in quelli i risultamenti generali, che si adattano a spazj di tempo più o meno considerevoli.

Ed è per mezzo di questo stesso colpo d'occhio, gettato sull'insieme delle produzioni dell'Arte, per un tempo determinato, che puossi assegnare un carattere distinto e costante a ciascuno dei grandi periodi che compongono la sua storia. Se fermerassi al contrario con una troppo minuta attenzione sopra ciascuno de' suoi lavori particolari, si correrà facilmente pericolo di esagerare l'importanza di qualche fatto isolato e di trovare ad ogni passo delle eccezioni le quali sembrano in opposizione e distruggere i principj generali più evidenti, e smentire in pari tempo le più fondate conseguenze storiche.

Un chiaro e forte esempio di questo inconveniente ci viene somministrato dai due celebri ritratti di Antinoo; l'uno in bassorilievo nella villa Albani, in busto colossale l'altro alla villa Mondragone. Benchè eseguiti ambedue durante il regno di Adriano ed in un secolo in cui l'Arte era visibilmente decaduta presso i Greci e più ancora presso i Romani; pure queste due teste appajono non indegne dei più bei tempi della Grecia.

Dalla bellezza di queste opere non tirerassi perciò la conseguenza che sia l'Arte ritornata alla primiera sua perfezione durante il regno di Adriano; giacchè, se tale fosse realmente stato l'effetto delle cure prodigate da quel principe a vantaggio delle Belle Arti, molti altri artisti, oltre quello di cui servissi in questa occasione, sarebbero giunti al medesimo grado di sapere e ci avrebbero lasciati molti monumenti eguali in merito ai due sopraccennati. È d'uopo quindi attribuire semplicemente questo isolato e momentaneo buon successo ad alcune particolari circostanze, non mai all'Arte, e più particolarmente sarà forse la conseguenza parziale dell'eccellente modello che aveva l'artista sotto i suoi occhi.

Erasi la natura compiaciuta di riunire nella persona di Antinoo tutte le perfezioni che sono ordinariamente distribuite in una parziale maniera. Le stravaganze di Adriano per questo suo favorito, gli onori divini con cui volle distinguerlo, le statue, gli allori, i tempj che gli fece innalzare, la città che fabbricò per eternarne la memoria, tutto ci annunzia che lo scultore incaricato di fare il suo ritratto, come un'immagine della perfetta bellezza, non avea bisogno di cercare altrove i modelli sparsi qua e là di questa ideale bellezza; ma che invece li aveva sott'occhio nella persona stessa di Antinoo, il quale solo servì all'artista romano di tipo completo, come aveva in tempi più antichi servito agli artisti greci Alcibiade. Non fece quindi che copiare: e col semplice talento dell'imitazione eseguì un lavoro degno d'essere collocato fra le migliori opere antiche. Ed in questo solo modo io credo che si possa spiegare questa specie di fenomeno nella Storia dell'Arte.

Il fatto straordinario offertoci da ciò che potrebbesi chiamare la Scultura in grande, si è ripetuto molte volte

Ognuno s'avvede, che oltre le difficoltà, che nascono dalla cosa medesima, se ne presentano ancora molte altre quando, in mancanza dei pezzi in un ramo inferiore di quest'Arte medesima, cioè nelle medaglie; quivi però non siamo costretti ad indovinarne in certo qual modo la causa; dessa puossi più chiaramente conoscere.

Sono gli antiquarj colpiti da alcuni miglioramenti o piuttosto da certi lavori più felici, sopra medaglie incise in epoche le quali non offrivano da qualche tempo se non mediocri incisioni: credono pertanto i medesimi di potere supporre un risorgimento dell'Arte oppure un momentaneo ritorno verso la perfezione: mentre invece tali lavori non sono che la conseguenza di un grado di talento o di abilità particolare all'artista, e non mai l'effetto di un miglioramento proprio all'epoca medesima e che la caratterizza.

Fra queste anomalie sono particolarmente citate alcune medaglie di Gallieno e di Postumo ed un medaglione di Treboniano Gallo, lavori di un tempo in cui era già incominciata la decadenza dell'Arte.

Relativamente alle medaglie di Gallieno diremo che non farà più alcuna sorpresa il miglioramento che in esse si vede quando rifletterassi che questo imperatore occupava gl'incisori a restituire le medaglie dei più illustri suoi predecessori, quelle cioè di Augusto, di Tito, di Trajano: quindi l'artista medesimo che aveva abitualmente sott'occhio le belle medaglie battute al tempo di quei principi sarà stato probabilmente il medesimo che avrà avuto l'incarico d'incidere le medaglie di Gallieno, nel fare le quali non ebbe che ad imitare un lavoro che egli aveva avuto tempo di studiare con tutta l'attenzione.

L'autore di un medaglione di Giustiniano ottenne nella medesima maniera un eguale risultamento nel VI secolo: e questa fu senza dubbio la cagione che produsse ciò che avvi di lodevole in alcune monete del XII e del XIII secolo e particolarmente in quelle conosciute col nome di *Augustali d'oro*.

Il Vergara, che pubblicolle nella sua raccolta delle monete del regno di Napoli, è persuaso che l'artista che le eseguì per l'imperatore Federico II, cui diede i titoli di *Cesare* e d'*Augusto*, imitò in questi suoi lavori le medaglie degli Augusti romani. Quest'opinione acquista anche maggior verisimiglianza quando si considera la tavola VI dell'opera del prelodato Vergara. Sotto il num. 7 vedesi una moneta del succitato imperatore in cui la testa sembra copiata da quella di Probo o d'Augusto, mentre invece la moneta al num. 6 e particolarmente l'altra al num. 4, ci presentano le medesime teste di Federico, eseguite probabilmente senza l'imitazione degli antichi modelli e le quali sono, per conseguenza, dal lato della bellezza ad una enorme distanza dalla prima. Tanta è la differenza fra l'imitare la natura vivente e il copiare dagli antichi modelli nei quali tutte le difficoltà dell'imitazione furono già vinte.

Il Vocabolario della Crusca alla parola *Agostaro d'oro*, dà al nome di questa moneta la medesima origine notando, che in oggi non se ne trova più: quindi chi ne ha serba tali monete come altrettante medaglie.

Alcuni di questi *Augustali* vedonsi incisi sulla t. XXVII dissopra della statua del medesimo imperadore Federico.

Questa statua, benchè intieramente mutilata, può nulladimeno considerarsi come una delle migliori produzioni del secolo XIII; per cui tutto concorre a render degno questo principe dell'omaggio di riconoscenza dell'Arte.

Un medaglione pubblicato dal Maffei nella *Verona illustrata* (pag. 111, cap. 7) ci somministra un esempio ancora più sorprendente di un lavoro eseguito con tutta la finezza dell'imitazione, nel X secolo, in un tempo in cui l'Arte era totalmente barbara. Questo medaglione è quello di Crescenzio celebre per i suoi intraprendimenti contro i pontefici Giovanni XV e Gregorio V. Da una parte vedesi la sua testa, eseguita ad imitazione di quella di G. Cesare, di cui ne richiama alla memoria i lineamenti, colla seguente iscrizione: IMP. CAES. AVG. PP. CRESENTIVS: nel rovescio è rappresentato il medesimo Crescenzio, che sta facendo un'allocuzione alla truppa armata, nell'eguale maniera colla quale sono espresse le allocuzioni degl'imperatori romani sulle medaglie.

Ecco in qual modo le medaglie *restituite* non che quelle dei bassi tempi, di cui abbiamo testè favellato, con alcune pietre incise del medesimo tempo, presentano al primo colpo d'occhio e nel loro insieme generale l'idea di un sapere possibile in un solo artista ad un'epoca in cui l'Arte ne era generalmente priva. Quando si osservano queste produzioni con un'intima cognizione dei principj della teoria e della pratica, quando si confrontano cogli antichi modelli, non si riconosce nelle medesime se non un lavoro troppo studiato, servile e meschino, invece della correzione, del grandioso e della bellezza delle forme e dei dettagli. È il frutto dell'abilità di un meccanismo imitatore nè mai la conseguenza di un talento originale che formossi uno stile proprio e sicuro. Colla scorta di tale attenzione e spogliandoci di qualche pregiudizio storico ci troviamo sicuri di non essere ingannati dalle frodi usitate ai tempi di Gallieno non che da quelle cui i Padovani ed altri abili incisori dei secoli XV e XVI esposero gli amatori del loro tempo ed espongono ancora quelli de' nostri giorni.

Credo di non avere più altro a dire intorno ad un argomento per il quale due scrittori, l'uno nel Catalogo delle medaglie di M. D'Ennery, l'altro nel Supplemento al Banduri, nominandomi con molta benevolenza vollero obbligarmi a prendere col pubblico un impegno cui io non aveva mai pensato. La loro dottrina e le ricchissime collezioni che avevano sott'occhio, mettevano i medesimi in istato di soddisfare ad un tale incarico molto meglio che non ho potuto far io.

originali devonsi consultare le stampe sia per studiare da sè, sia per mostrare agli altri l'andamento graduato dell'Arte, appoggiato a tutte le variazioni dello stile delle medaglie.

Queste considerazioni mi hanno quindi determinato, primieramente a non prendere gli esempj su cui appoggiare questa specie di riassunto storico, se non dalle medaglie di bronzo, perchè erano queste di un più generale uso e perchè ne abbiamo anche un numero molto maggiore: secondariamente a scegliere i punti di confronto ad una grande distanza gli uni dagli altri affinchè le differenze siano più sensibili nell'ordine cronologico.

Così non ho creduto necessario di prendere per modelli di perfezione le medaglie dei Greci, i quali tanto in questo ramo dell'Arte, come negli altri hanno superato tutte le nazioni (*).

Ho voluto servirmi delle sole monete dei Romani, di quelle cioè le quali, all'epoca più fortunata per l'Arte presso i medesimi, furono in uso nel loro vasto impero: e per il tempo della maggiore decadenza ho scelto principalmente le medaglie battute nell'impero d'Oriente, perchè sono desse una prova non dubbia del decadimento dell'Arte anche presso i Greci. Da ciò ne consegue che poche linee presentano allo spettatore una succinta idea di questa parte dell'Arte, dall'epoca in cui fu florida in Roma fino a quella in cui, anche a Costantinopoli, trovossi in un tale stato di decadimento da confondersi colla barbarie.

Le due prime linee della tavola contengono sei teste d'imperatori e tre di imperatrici, copiate dalle medaglie imperiali in bronzo e scelte fra quelle, che, dal primo secolo fino al principio del terzo, presentano presso a poco ciò che l'Arte d'incidere i conj eseguì di più perfetto presso i Romani. I tre ultimi numeri della seconda linea sono occupati da altrettanti rovesci, i quali ci mostrano sommariamente lo stile di queste composizioni. Il N.° 10 ha per oggetto una delle funzioni le più frequenti e le più solenni degli imperatori o dei generali, cioè un'allocuzione. Il N.° 11, di un carattere più semplice, offre il più prezioso tipo per l'umanità: è il premio per la conservazione dei cittadini.

(*) Se il signor D'Agincourt col nominare in generale i Greci intende anche di parlare degli Italiani della Magna Grecia e della Sicilia, in allora gli accorderemo francamente, che furono i Greci superiori agli altri popoli nella bella esecuzione delle medaglie: diversamente non possiamo non dubitare che gli artisti della Magna Grecia e della Sicilia, contemporanei od anche anteriori ai Greci, siano ai medesimi inferiori nel vero merito d'Arte ed in ciò che costituisce il vero bello ideale nelle medaglie. (*N. del T.*)

Questi primi monumenti bastano, per il loro confronto coi seguenti, a dimostrare la successiva decadenza delle principali parti della composizione e della esecuzione delle medaglie. E tale decadenza è già sensibile durante il regno di Gallieno, la di cui testa vedesi in principio della terza linea: fu questa una conseguenza naturale della situazione dell'impero in quell'epoca fatale a tutte le arti in generale. L'Arte però di battere le monete, la quale sente ancora più immediatamente l'influenza delle circostanze politiche, degenerò più rapidamente di qualunque altra: gli artisti che la esercitavano non trovando più, nei lavori della Scultura in grande, l'occasione di abbandonarsi agli studj fondamentali della loro professione, diventarono subito assolutamente incapaci di riprodurre le bellezze delle forme in spazj assai più ristretti. Aggiungasi a ciò la materia delle monete, la di cui tenacità facilita ed abbellisce il lavoro, alterata nella sua composizione o lega dall'effetto della miseria ed avversità dei tempi, oppure dall'avarizia del governo, rifiutavasi alle cure che l'artista o lo zecchiere poteva ancora avere per la fabbricazione. Tutto insomma concorreva a guastare questo ramo dell'Arte sì florido altre volte. Le imagini dei principi, impresse sulle monete dello stato, perdettero successivamente ogni rassomiglianza: nè fu ciò *sovente* cagione di dispiacere per il popolo. Il decadimento infine giunse a tal punto che non erano nemmeno riconoscibili i lineamenti della figura umana: nell'VIII secolo queste medaglie sono orribilmente barbare: il medesimo carattere continua fino agli ultimi anni dell'impero di Costantinopoli, come puossi vedere nelle medaglie che sono nella quarta linea e più ancora in quelle della quinta, sulla presente tavola.

Le monete battute in Italia, negli stati in cui era allora divisa, non erano nè di miglior lega, nè di uno stile migliore (*). I rovesci presentano la eguale nullità d'interesse nella composizione, la medesima rozzezza e barbarie nella esecuzione. I caratteri alfabetici, i quali per la loro forma,

(*) In questo veramente infelice tempo la decadenza fu generale. Il deterioramento della moneta va di pari passo colla decadenza dell'impero, e sembra che il carattere degli uomini si alteri come il valore nominale ed il peso dei metalli preziosi.

I monumenti dell'Arte non ci presentano più nè stile, nè disegno, nè proporzioni generali o particolari. Non avvi più rilievo alcuno che permetta di distinguere i passaggi proprj alle diverse forme: è un'imagine stampata piuttosto che incisa. Niuna varietà nel lavoro, quindi nissun effetto. I lineamenti del volto sono senza verità e senza grazia: la bocca non è che un semplice tratto: gli occhi aperti oltre misura esprimono un imbecille stupore; sono questi medesimi *occhi spaventevoli*, come li chiama il Vasari, che noi troveremo nelle pitture dello stesso tempo. L'ignoranza è giunta al colmo quando, nelle medaglie, le teste sono di faccia invece di essere di profilo. In allora tutto è falso: ciò che deve ritondare diventa piatto: ciò che deve internarsi è sagliente e si ritonda: insomma tutto è in confusione.

appartengono essi pure al disegno, appajono sempre più trascurati nelle iscrizioni e nelle leggende e diventano alla fine totalmente barbari e quasi inesplicabili, locchè dà l'ultimo tocco a questo quadro del più completo deterioramento.

Dopo le medaglie ho messo due linee di medaglioni, genere di monumento il di cui campo più vasto permette all'Arte di mostrarsi più chiaramente sia nel lavoro delle teste che in quello dei rovesci: per cui più facilmente si possono distinguere i personaggi e spiegare i soggetti rappresentati. Questi medaglioni vennero scelti ad intervalli molto distanti gli uni dagli altri, a fine di ben distinguere le quattro epoche principali, cioè: lo stato florido dell'Arte, la decadenza, il principio del risorgimento e l'Arte stessa intieramente restituita. I lavori ancora informi del principio del risorgimento vedonsi nei medaglioni sotto i N.° 49 e 50: il primo appartiene al secolo XIII ossia al principio del XIV; il secondo più corretto è della metà del XV.

Nei primi anni del secolo XVI progredì assaissimo verso il suo risorgimento l'incisione in acciajo, in pietra ed in cristallo. Dopo la fine del XIV secolo i lavori dei migliori artisti da noi precedentemente nominati, avevano finalmente fissata l'epoca del risorgimento della Scultura: i principj dai medesimi riprodotti, nelle statue e nei bassirilievi, si estesero con felice successo anche alle più piccole parti di questa bell'Arte; così l'incisione in metallo, dopo di avere soggiaciuto alle vicissitudini della decadenza e dei primi ed incerti passi del risorgimento, segnò l'epoca del risorgimento totale con lavori eseguiti con una perfezione che non è molto lontana dai modelli dell'antichità. Vien ciò provato dal N.° 51 di questa tavola, che rappresenta un medaglione di Paolo III morto verso la metà del XVI secolo (*).

Termino questa serie di monumenti coi ritratti di due grandi uomini, l'esempio, il gusto, le cure e la magnificenza dei quali hanno sì efficacemente contribuito ai progressi delle Lettere e delle Arti Belle: di Petrarca cioè, N.° 52, che, dopo il risorgimento fece pel primo una raccolta di medaglie e che consigliava all'imperatore Carlo IV d'imitare i modelli rappresentati su questi preziosi avanzi dell'antichità: il secondo ritratto, N.° 53, è quello di Lorenzo

(*) Intorno all'autore di questo medaglione vedasi ciò che abbiamo detto nella nota a pag. 78 e 79 della descrizione della presente tavola. (*N. del T.*)

Medici, che fra i tanti beneficj da lui prodigati in vantaggio delle Arti si compiacque altresì di ricompensare particolarmente i talenti degl'incisori in pietre fine e medaglie (*).

PIETRE INCISE

Ben a ragione fu detto, che la miniatura relativamente alla pittura sta in egual rango come l'incisione in pietre fine riguardo alla Scultura. I lavori di questo genere d'incisione aggiungono al rosso-porporino splendore dell'amatista, al verde dolce e velutato dello smeraldo, un interesse che rende queste pietre infinitamente più preziose. Le matrone romane, ai tempi di Marziale, ornavano profusamente le loro mani con queste graziose produzioni della natura e dell'Arte: ma non è qui il luogo di parlare dell'abuso che il lusso e la moda fecero e fanno ancora delle più brillanti opere della incisione in pietre fine; ci fermeremo piuttosto a considerare quest'Arte in sè medesima; Arte, la quale benchè di proporzioni quasi sempre piccolissime, va nulladimeno soggetta ai medesimi principj che guidano lo spirito e la mano degli scultori nella composizione delle statue e dei bassirilievi.

L'Arte d'incidere le pietre fine trovò la sua origine, come la Scultura in grande, nei più cari sentimenti del cuore umano, i quali sono anche i più universalmente comuni fra gli uomini: la pietà verso gli dei, l'attaccamento alla patria ed al sovrano, e tutte le affezioni che risultano dallo stato sociale. Aggiungasi a ciò l'uso particolare in una quantità di atti della pubblica autorità, e della vita civile; dal qual uso ne conseguiva l'autenticità delle leggi, la fede delle convenzioni, il secreto e la confidenza nelle comunicazioni; noi quindi non saremo più sorpresi dalle innumerevoli produzioni di un'Arte che serviva ad usi sì variati ed a bisogni sì frequenti. Pare in conseguenza fuor di dubbio, che l'abbondanza dei lavori e la moltiplicità degli artisti abbiamo fortemente contribuito al rapido progresso di questo genere d'incisione: ma forse contribuirono anche alla sua decadenza.

Per fissar l'epoca della sua maggior perfezione basterà che ci richiamiamo alla memoria i nomi di Apollonide, di Pirgotele, di Solone, di

(*) La premura e la assiduità con cui, a quest'epoca, in tutta l'Italia, ed in Roma particolarmente, si dissotterravano i monumenti d'ogni genere dell'Arte, moltiplicarono le scoperte delle medaglie e delle pietre incise ed attirarono quindi su questa parte, come su tutte le altre, l'attenzione degli amatori e lo studio degli artisti.

Dioscoride. Vediamo questi eccellenti artisti, ora incidere con profondi tratti, sopra una corniola, la severa maestà di una testa di Giove, l'empio furore di una testa d'Ajace; ora con un lavoro più leggiero sì, ma egualmente prezioso, intagliare in una pietra di pasta più fina, i leggiadri e puri contorni del bel corpo d'Apollo, le forme mollemente rotonde di quello di Venere. Così li vediamo in un cammeo trar partito dei due strati di color differente che presenta un' agata servendosi dell' uno come di campo e modellando sull'altro quasi in altorilievo una testa di fronte di Ercole o di Augusto; li vediamo finalmente, senza essere atterriti dalla varietà dei colori di un sardonico-onice, approfittarne invece per il lavoro con tanta destrezza, da sembrar quasi che la natura d'accordo con l'Arte abbia loro preparate le tinte particolari per le carni e per i panneggiamenti sopra una materia che non doveva sì facilmente soggiacere alla distruzione.

È fuor di dubbio, che la maggior parte delle pietre incise antiche e fra queste anche le più belle, sono una imitazione delle statue e dei bassirilievi eseguiti dai migliori artisti; egualmente che le stupende pitture dei vasi greci detti *etruschi*, furono probabilmente inspirate dalle opere de' più celebri pittori. La venerazione eccitata da queste maravigliose produzioni dei gran generi dell'Arte, doveva naturalmente invitare gli artisti a ripeterne le rappresentazioni in ogni maniera (*). È altresì probabile che il lavoro meccanico dell'incisione in pietre fine, abbia imitato nel suo carattere ed abbia del pari progredito colla Scultura in grande. In tal maniera le due Arti, legate insieme per infiniti rapporti, andarono egualmente soggette alle stesse vicende: quindi si può dire che ci presentano, con monumenti di grandezza tanto differenti, la medesima e contemporanea Storia dell'Arte.

Ed è col soccorso di una sì costante analogia che coloro i quali posseggono numerose raccolte di pietre incise, possono classificarle in modo da indicare lo stato dell'Arte presso ciascun popolo, in ciascuna epoca ed anche in ciascuna scuola: classificazione non meno interessante di quella la quale, cercando nei medesimi monumenti la cognizione o la spiegazione dei fatti dell'antichità, non consulta nella loro disposizione se non la natura dei soggetti che rappresentano.

(*) Ed è per tale motivo che ho creduto di poter applicare a questo genere secondario di Scultura ciò che Plinio dice in principio del libro che tratta delle pietre preziose: *In arctum coacta rerum naturæ majestas*: « Si trova, in un piccolo spazio, tutta la maestà delle « grandi opere della natura. »

Ma se per ben apprezzare e giudicare questi lavori dell'Arte fa d'uopo di una profonda cognizione dell'Arte stessa, di un gusto sicuro e di un dilicatissimo tatto, avendo sott'occhio gli stessi originali, crescono immensamente le difficoltà quando siamo obbligati a servirci delle incisioni la di cui fedeltà, in oggetti di sì piccola dimensione, è sempre più o meno sospetta (*). Ho quindi pensato, in questa terza parte della tavola, di limitarmi (come feci nelle altre due) ad un piccol numero di produzioni dell'incisione in pietre, presso le principali nazioni che la coltivarono. Occupano queste le tre ultime linee e sono scelte a lunghi intervalli, per così far vedere in una maniera più sensibile quale fu lo stile dell'Arte nei varj tempi della sua perfezione, della sua decadenza e del suo risorgimento.

I N.i 54 e 55, che sono in principio della prima linea, rappresentano due pietre lavorate in Egitto e sono assai rimarchevoli quanto alla esecuzione dell'incisione. Vedesi sulla prima una testa d'Iside in cammeo e chiaramente distinguonsi in essa le irregolari e poco graziose forme egizie, le labbra cioè sporgenti, il naso schiacciato, le guance gonfie: nell'altra pietra avvi rappresentato uno sparviero, simbolo comune a tutti i monumenti storici e religiosi dell'Egitto (**).

(*) Per giungere in fatto ad una profonda cognizione di questi diversi oggetti è d'uopo fare scelta di monumenti ben distinti per lo stile e pel loro carattere, affine di poterli classificare con evidenza e sicurezza, anche malgrado la piccolezza degli oggetti e la mancanza o rarità delle date autentiche. È però sempre assai difficile il rendere sensibili i passaggi di un'epoca o di una nazione ad un'altra: qui i punti di contatto sono tali, che anche l'occhio il più esercitato distingue a stento la rassomiglianza e le differenze.

La raccolta di pietre incise di S. A. il principe Stanislao Poniatowschi, classificata col più fino ed illuminato gusto, è la più adatta a soddisfare intorno a tante parti interessanti.

I catalogi dei gabinetti e dei musei, corredati di spiegazioni e di figure, spargono essi pure non poca luce sopra questo lavoro, e presentano utilissimi soccorsi per la classificazione dei monumenti la di cui delicatezza sfugge quasi alla mano ed all'occhio. Ma quando siamo costretti a servirci delle stampe per formarci un'idea di questi monumenti, quante incertezze nascono in conseguenza del maggiore o minore grado di confidenza che si accorda al talento, alla fedeltà, alla pazienza dell'incisore, non che alla estrema difficoltà di poter dare alla copia il carattere e l'espressione giusta dell'originale.

Per rimediare alla insufficienza delle incisioni in rame ed alla difficoltà di possedere belle e numerose collezioni di pietre incise, si fece uso in ogni tempo d'impronti di vetro, di zolfo o di gesso, i quali ci mettono sott'occhio l'imagine meno vigorosamente è vero; ma sempre colla massima fedeltà. Con questo mezzo può un amatore avere presso di sè, e senza grave dispendio, una serie utilissima alle pratiche e teoriche cognizioni.

A Roma, sorgente inestinguibile di tutto ciò che interessa le Arti Belle, trovansi in gran copia simili impronti di pietre incise: sarebbe desiderabile però che si procurasse di scegliere sempre i migliori modelli.

(**) Questa figura prova bastantemente, che gli Egiziani nella rappresentazione degli animali operavano con maggior sapere e franchezza che nelle figure umane. Un tratto preso dall'incassatura degli occhi di quest'uccello e condotto lungo le ali fino alla estremità della coda, ne segna con esattezza e con una sola linea grande ed ardita, il contorno esteriore. Le cosce, largamente sviluppate per mezzo delle penne non che le gambe ed i piedi sono appena indicate, senza alcun dettaglio: ci richiamano così queste il solido appoggio che lasciavano sempre gli Egiziani a tutte le loro figure perchè fossero in tal modo più durevoli. Il lavoro di questa pietra è semplice ed austero, forse un po' secco; ma fiero e preciso. Il medesimo stile e l'eguale meccanismo della Scultura scorgonsi in tutte le figure di cui vanno coperte le mura e gli obelischi egiziani: ivi le figure sono tutte incassate in un incavo conservatore del bassorilievo.

Lo stile dell'Arte etrusca ci sembra distintissimo nella figura di Tideo al N.° 56.

Questi tre monumenti ci richiamano alla memoria i caratteri che gli autori classici hanno convenuto doversi assegnare alla Scultura e conseguentemente anche all'incisione in pietre fine, presso questi due popoli antichi, avanti che il primitivo tipo fosse stato alterato o perfezionato dalla mescolanza o dalla imitazione dello stile dei Greci. Anche presso questi ultimi ci presenta l'Arte per qualche tempo un legger miscuglio degli stessi difetti. Serva ad esempio la figura di Diana, al N.° 57, la quale ha bensì molta nobiltà: ma la sua attitudine immobile e dura non ben corrisponde all'idea della agilità e della libertà dei movimenti proprj di una dea avvezza agli esercizj della caccia.

Abbiamo già fatto osservare che le Arti presso i varj popoli, seguendo i progressi della civilizzazione, giacquero più o meno lungamente in uno stato di timidezza ed anche d'imbarazzo; prova questa non dubbia di tentativi ancora recenti senza l'imitazione di uno stile straniero. Quando le circostanze favoriscono il loro progresso osano le medesime rompere questi legami imposti loro dalla inesperienza: unendo quindi la scienza del bello ed il sentimento del vero ad una libera e diligente esecuzione, toccano il maggior punto della perfezione. Ciò vedesi chiaramente nelle opere sotto i N.i 58, 59 e 60, che ci rappresentano tre produzioni dei migliori tempi della scuola greca.

Noi vedremo ora aggiugnere alla bellezza del lavoro tutte le ricchezze della composizione e tutte le gradazioni della espressione, nei nove seguenti soggetti, i quali ci offrono le situazioni della vita le più proprie ad eccitare la nostra sensibilità.

Nel N.° 61, all'interesse che desta la viva imagine di un sanguinoso combattimento, aggiugnesi una tenera pietà per quella nobile Amazzone, vittima del coraggio con cui essa e le sue compagne osarono di disputare la vittoria al più valoroso degli eroi. La compassione aumenta osservando, nel N.° 62, un soggetto quasi simile: un guerriero, dopo di aver fatto cadere una donna sotto i colpi della sua clava, la rialza e la sostiene colla espressione dello stupore e del dispiacere. Occupare in una maniera grandiosa il limitato campo di una piccola pietra, colla felice disposizione di due figure; unire in un sol gruppo, sviluppare e far contrastare le bellezze proprie di ciascun sesso; staccare i due corpi, nelle loro violenti attitudini, dal quieto fondo di un panneggiamento sviluppato in una nobile e larga maniera; è

ciò che chiamasi sapere aggiugnere all'interesse già toccantissimo del fatto storico, tutto quello che poteva somministrargli una esecuzione piena di grazia.

Osservando il N.° 63 non possiamo esser indotti in errore; è Achille che piange Patroclo e ci troviamo costretti a dividere con lui il suo dolore. Non fu mai rappresentata una espressione sì giusta e sì profonda in più piccolo spazio e con tratti così fini. Fu dal poema di Omero, sorgente inestinguibile per gli artisti, che venne tolto anche il soggetto della pietra, N.° 64, la di cui composizione è sì nobile e sì semplice.

Nel N.° 65 l'incisione peccò forse contro la verisimiglianza della posizione della figura: ma invece quanta vivacità seppe dare all'azione, il ratto d'Europa; con qual grazia fece contrastare il dilicato e svelto corpo della figlia di Agenore col largo e vigoroso dorso del toro divino sul quale sta ella coricata. L'esecuzione altresì di questo lavoro è di una franchezza senza esempio. Le medesime qualità distinguono il gruppo del tritone e della nereide, N.° 66, e sono accompagnate da dettagli di un sorprendente effetto: egualmente dicasi del gruppo della centauressa che allata il suo figlio, N.° 67. Questo soggetto fu la delizia dell'antichità, la quale si compiacque di ripeterlo spesse volte in pittura ed in scultura.

Cesare e Pompeo, rivali nella gloria e nell'ambizione, furono egualmente emuli nel loro gusto per le pietre incise: depositarono ambedue, nel Campidoglio l'uno e nel tempio di Venere l'altro, le collezioni formate in tempo delle loro conquiste. Ed è per questo motivo che credemmo di dover qui pubblicare, sotto il N.° 70, la testa di Cesare, incisa in incavo in corniola, per così segnare cronologicamente il passaggio di questo genere d'incisione presso i Romani.

È noto che i ritratti somministrarono la maggior occupazione a questo ramo dell'Arte. L'adulazione moltiplicò quelli dei sovrani che era costume di portare indosso. Giova credere però che non fu l'adulazione la quale ci procurò il ritratto di Plotina, inciso qui al N.° 72, tolto da un'agata a due colori: questa principessa aveva realmente diritto alla stima ed all'affezione dei Romani (*).

Vedesi al N.° 73, sopra un'agata onice, il ritratto di Antonino Pio: una vittoria incorona questo illustre imperatore occupato di un sacrificio. L'Arte

(*) Degna moglie di Trajano, rivendica la medesima gli omaggi della posterità per gli stessi titoli per cui ottenne quelli dei Romani, felici sotto il dominio di due persone, che la fortuna, d'accordo questa volta colla virtù, aveva collocato sul trono.

senza dubbio ha di già molto perduto relativamente alla esecuzione: conserva però ancora, nella composizione, un merito assai distinto: il gruppo in questa è semplice e nobile.

Ma subito dopo, per non dire da questo momento medesimo, l'incisione in pietre fine degenerò in ogni sua parte. L'esagerato gusto dei Romani per le produzioni di quest'Arte, la profusione spesse volte ridicola, con cui se ne servivano come ornamenti, fecero sì che le pietre incise diventarono lo scopo delle speculazioni commerciali, le quali somministrarono agli artisti l'occasione di guadagnare molto studiando poco, come succede anche ai nostri giorni. Alquanto di spirito nell'invenzione, alquanto di destrezza nella esecuzione, bastavano per soddisfare alla brama dei curiosi d'allora, i quali furono piuttosto amatori di questo ornamento perchè lusingava la loro vanità: ma non mai veri conoscitori di un lavoro di una difficoltà e di un merito superiore alle loro cognizioni nell'Arte.

Nel secolo seguente e particolarmente sotto il regno di Gallieno ed in mezzo alle turbolenze che l'accompagnarono, i progressi della decadenza furono rapidissimi. Ciò appare chiaramente dalla incisione, N.° 74, rappresentante la testa di Claudio II, successore di Gallieno: inutilmente l'artista sforzossi di ben esprimere i lineamenti del viso di un principe distinto per le grandi sue qualità (*).

La privazione di tutti i principj, nell'Arte della composizione, manifestasi nella pietra N.° 75 la quale rappresenta una caccia dell'imperatore Costanzo. Invece della savia disposizione che caratterizza i buoni secoli, non si rinvengono a quest'epoca che figure staccate, le quali esprimono l'azione in una maniera poco o nulla soddisfacente all'occhio ed alla mente (**). Questa pietra è un zaffiro celebre per la sua grandezza e per la bellezza de' suoi colori.

Una testa d'Alarico, N.° 76, di cui questo principe servivasi forse di sigillo nell'epoca in cui procacciava tanti mali all'Italia, ci dimostra sufficientemente quanto fosse meschina l'Arte in principio del V secolo. È incisa in una corniola e porta una leggenda latina.

(*) Le cure del suo governo si estesero con maggior profitto sulle Arti meccaniche, per cui fugli battuta una medaglia col rovescio rappresentante Vulcano e colla leggenda: *Regi artis*.

(**) Egualmente dicasi delle iscrizioni di cui l'Arte fece uso in questa specie di lavori e delle quali aveva un grandissimo bisogno. Tolte le medesime dalle due lingue parlate nell'impero che avevano già perduto la chiarezza loro propria, non fecero il più delle volte che aumentare l'incertezza e l'imbarazzo dei dotti che provaronsi ad illustrarle.

Avvi luogo a credere che la testa di Richilda, moglie di Carlo il Calvo, N.° 77, fu incisa in Italia nel IX secolo. Essa però a nostro avviso deve essere di una rozzezza maggiore di quella che appare nel disegno pubblicato dal Montfaucon e da cui io l'ho fatta copiare.

Nei primi tempi del cristianesimo, e particolarmente quando era diventato la religione dominante nell'impero romano, vennero ben di frequente occupati gli artisti ad incidere in pietre fine destinate agli usi civili e religiosi, varj soggetti dell'antico e nuovo Testamento. Gli scrittori ecclesiastici ne fanno menzione e se ne trovano in tutti i musei di antichità. Moltiplicarono queste, è vero, sempre più le prove del deterioramento dell'Arte: d'altra parte però sono di una grandissima utilità per la storia delle instituzioni, dei riti e dei costumi. Se ne sono trovate molte nelle catacombe. Sotto il N.° 78 ho fatto incidere un anello scoperto recentemente: rappresenta Giona vomitato dalla balena. Lo stile dell'incisione che non si può dire intieramente cattivo, ed il luogo in cui fu ritrovata la pietra, fanno con fondamento presumere che appartenga ai primi secoli.

Molte analoghe considerazioni e la greca iscrizione portante il nome dell'imperatore Niceforo Botoniata ci autorizzano a credere che l'imagine della Vergine, N.° 79, incisa in un diaspro, appartiene all'XI secolo, epoca della maggiore decadenza dell'Arte. Puossi attribuire alla medesima età il busto di san Basilio, N.° 80, inciso in cammeo della grandezza del disegno, ed il di cui rilievo è di un colore rosso scuro in fondo bianco.

Furono egualmente le religiose idee che, nel XV secolo, diressero in gran parte i lavori degli artisti ai quali noi andiamo debitori del risorgimento dell'incisione in pietre fine.

Ho incominciato quest'ultima epoca col ritratto del Savonarola, N.° 81, famoso predicatore, il quale giusta l'opinione di alcuni fu vittima del suo zelo esagerato per la libertà dei Fiorentini e per la riforma del clero, e giusta quella di altri veramente reo dei delitti di cui venne accusato e che dovette espiare con un orribile supplicio. I lineamenti del viso sono espressi con tanta semplicità che sembrano garantire la somiglianza del ritratto: l'incisione è di una morbida esecuzione, prova non dubbia dell'abilità dell'artista. È una delle belle produzioni di un fiorentino, il quale andò debitore, in parte, dei suoi talenti alle cure avute da Lorenzo Medici, detto il Magnifico, per la sua educazione: fu desso il vero restauratore dell'Arte sua e meritossi per i suoi bei lavori il nome di Giovanni *delle Corniole.*

Un eguale talento, quasi alla medesima epoca, procacciò ad un artista milanese il soprannome di Domenico *de' Cammei.* Viene comunemente attribuito a lui un cammeo, N.° 82, che fa parte della collezione del gran duca ed il quale rappresenta il busto armato di Lodovico Sforza, cattivo ed infelice principe, di cui è perdonabile che le Belle Arti ci abbiano conservata qualche memoria, in premio della protezione loro accordata.

Il seguente pezzo, N.° 83, che ci presenta il sacrifizio di un toro, serve a provare quanto efficacemente contribuì lo studio degli antichi monumenti dell'arte glittografica al risorgimento dell'Arte stessa.

Il XVI secolo, il bel secolo di Michelangelo e di Raffaello, annovera fra i migliori incisori in pietre fine Michelino e Maria da Pescia. Nella collezione di Firenze viene attribuito all'uno od all'altro de' succitati artisti il ritratto di Leone X, N.° 84, inciso in incavo in diaspro melochite.

Con questa imagine tanto cara alle Arti Belle termina la presente tavola che incomincia con quella di Augusto e lo scopo della quale fu quello di rapidamente abbozzare il quadro delle rivoluzioni degl'inferiori generi della Scultura. Siamo persuasi che troverassi giusto l'omaggio da noi tributato a questi due principi i di cui regni illustrarono la medesima contrada ed ai quali Roma e l'Italia vanno debitrici di ciò che le tre Arti del disegno produssero di più perfetto in quelle due celebratissime epoche.

FINE

TAVOLA

DELLE PRINCIPALI DIVISIONI

DELLA STORIA DELLA SCULTURA

TAVOLA DELLE MATERIE
DELLA STORIA DELL'ARTE PER MEZZO DEI MONUMENTI

SEZIONE DI SCULTURA

Nota. Le lettere che precedono i numeri indicano la parte dell'opera, cui corrisponde il numero. A, significa il testo dell'Architettura; S, quello della Scultura; P, quello della Pittura; T, la descrizione delle rispettive tavole; Q, il Quadro Storico in testa dell'opera; D, il discorso preliminare.

A

C

D

E

F

G

I

N

O

P

S

T

U

V

W

Z

FINE DELLA TAVOLA DELLE MATERIE - SCULTURA